

DOS DÉCADAS VULNERABLES EN LAS ARTES PLÁSTICAS LATINOAMERICANAS, 1950-1970

establece el estado del arte latinoamericano durante los conflictivos años cincuenta y sesenta. En esta obra, la autora alza su escritura contra las vanguardias entendidas como sometimiento a las modas extranjeras y las analiza a partir de un mapa del continente en el que confronta las *áreas abiertas* de Buenos Aires y Caracas, expuestas a las influencias foráneas, con las *áreas cerradas* de Bogotá y Lima, caracterizadas por el tiempo circular de sus tradiciones. Frente al arte de la entrega y la estética del deterioro, basado en la copia dócil y prolija de los borradores de Europa y Estados Unidos, se plantea un arte de resistencia. Un arte regional en el que destacan ciertos temas, técnicas y procedimientos: el dibujo y el grabado, el erotismo sutil y antipornográfico, el cartel y la valla, ejemplificados por el caso cubano, y la nacionalización del pop.

Marta Traba era polémica cuando escribía, cuando hacía uso de la palabra pública y cuando actuaba como jurado en certámenes y premios. Su pensamiento marcó poderosamente los debates sobre el arte de América Latina, constituyendo un caso radical, y hasta cierto punto aislado, en un medio más proclive al tono descriptivo y explicativo que a la toma de partido.

La reedición de la única y agotada edición de este libro, publicado en 1973 por Siglo XXI, aparece ahora con un aparato crítico que ratifica su vigencia. Con precisión, los trabajos de *Florencia Bazzano-Nelson* y *Mari Carmen Ramírez* apuntan a revisar un pensamiento paradigmático sobre el arte de América Latina.

ISBN: 987-1220-21-9



9 789871 220212

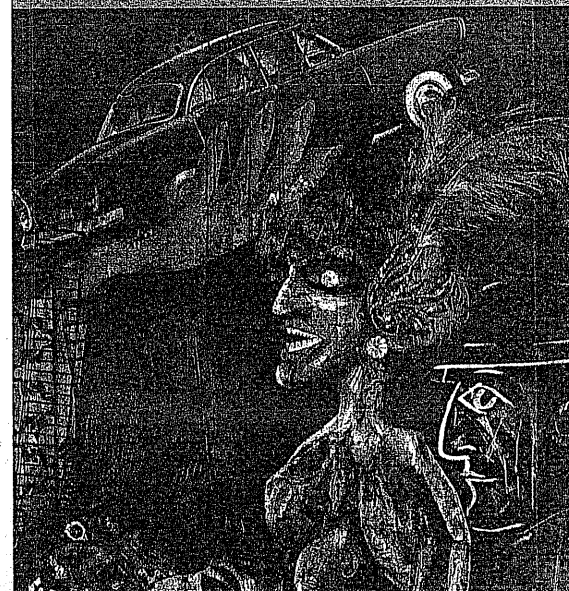


siglo
veintiuno
editores



MARTA TRABA

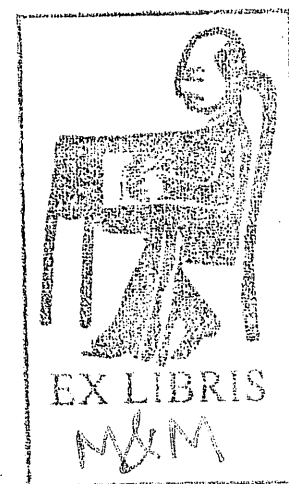
Dos décadas
vulnerables en las
artes plásticas
latinoamericanas,
1950-1970



arte y pensamiento

MARTA TRABA

Dos décadas
vulnerables en las
artes plásticas
latinoamericanas,
1950-1970



siglo veintiuno editores



Siglo veintiuno editores Argentina s. a.

TUCUMÁN 1621 7º N (C1050AAG), BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA

Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D. F.

Traba, Marta

Dos décadas vulnerables en las artes plásticas
latinoamericanas, 1950-1970 - 1ª ed. - Buenos Aires:
Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

248 p.; 21x14 cm. (Arte y pensamiento dirigida
por Andrea Giunta)

ISBN 987-1220-21-9

1. Historia de las Artes Plásticas Latinoamericanas I. Título
CDD 709.80.

Diseño: Estudio Lo Bianco

© 2005, Siglo XXI Editores Argentina S. A.

ISBN 987-1220-21-9

Impreso en Artes Gráficas Delsur
Alte. Solier 2450, Avellaneda,
en el mes de octubre de 2005

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina - Made in Argentina

Índice

- 9 **Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba**
Florencia Bazzano-Nelson
- 33 **Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida**
Mari Carmen Ramírez
- 55 **DOS DÉCADAS VULNERABLES EN LAS ARTES PLÁSTICAS
LATINOAMÉRICANAS, 1950-1970**
- 57 **Primera posición: Estados Unidos *versus* Latinoamérica**
- 71 **Segunda posición: Latinoamérica *versus* Estados Unidos**
- 79 **La resistencia**
- 141 **La década de la entrega: 1960-1970**
- 205 **A la búsqueda del signo perdido**
- 229 **Índice de nombres y temas**

Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba

Florencia Bazzano-Nelson

Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba

A mediados de los años sesenta, Marta Traba comenzó un proceso de reevaluación de sus ideales estéticos que culminó en 1973 con la publicación de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*.¹ Este cambio de perspectiva —como un cruce de una orilla a la otra de lo que ella llamó el cauce del arte latinoamericano— representó simultáneamente tanto una ruptura con muchos de los fundamentos teóricos que habían caracterizado su crítica de arte en la década anterior como la construcción de una síntesis de conceptos críticos nuevos que formarían su marco interpretativo en los años venideros. A través de esta nueva síntesis teórica, Traba adaptó al medio latinoamericano la crítica a las sociedades tecnológicas y a la industria cultural que había sido formulada por la Escuela de Frankfurt (Herbert Marcuse, Theodor Adorno), el estructuralismo, el existencialismo, la sociología y el marxismo

1. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973. Quisiera agradecer la generosa asistencia que me han brindado Daniel E. Nelson, Andrea Giunta y Marta Calderón en la producción de este ensayo y en la anotación de *Dos décadas vulnerables*.

franceses (Claude Lévi-Strauss, Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Henri Lefebvre), y la teoría de la información y de los medios masivos (Umberto Eco, Dwight McDonald, Marshall McLuhan).

Aunque el andamiaje teórico propuesto en *Dos décadas vulnerables* (DDV) era innovador, un rastreo cuidadoso de los escritos de crítica de arte de Traba demuestra claramente que ciertas nociones clave como las de áreas abiertas y cerradas, la estética del deterioro, el mimetismo cultural, y el arte de la resistencia, habían sido introducidas en sus textos con bastante anterioridad. En otras palabras, el nuevo marco conceptual elaborado por Traba funcionó como un puente que la ayudó, no sólo a relacionar su experiencia profesional particular con el campo artístico latinoamericano general, sino también a articular su visión crítica y provocadora por medio de lo que fue, en su momento, uno de los andamiajes teóricos más sofisticados puestos en circulación en la crítica de las artes visuales del hemisferio. El objetivo de este ensayo es evaluar las complejas circunstancias que llevaron a Traba a reformular sus teorías sobre el arte, por medio de una examinación de los contextos en que aparecieron los conceptos clave de su marco interpretativo y un análisis de cómo estos conceptos articularon una visión nueva y al mismo tiempo controversial del arte latinoamericano.

Las islas inquietantes

DDV fue parte de un grupo de publicaciones sobre el arte latinoamericano editado a fines de los sesenta y principios de los setenta.² Frecuentemente se le atribuye a Traba, quien publicó su primer libro sobre el arte de América Latina en 1961, ser la

2. Entre ellos se incluye, en orden cronológico, Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961; Leopoldo Castedo, *A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian Times to the Present*, traducido por Phyllis Freeman, Nueva York, Praeger, 1969; Guilbert Chase, *Contemporary art in Latin America: Painting, Graphic Art, Sculpture, Architecture*, Nueva York, Free Press, 1970; Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1972, y Damián Bayon, compilador, *América Latina en sus artes*, México, Madrid, Siglo XXI, UNESCO, 1974.

primera autora de un libro dedicado al tema, pero, en realidad, otros ya lo habían hecho con anterioridad.³ Esta afirmación pertenece a una serie de mitos sobre Traba en circulación desde hace varios años.⁴ Otro mito repetido a menudo fue el de Traba como iniciadora del arte moderno en Colombia, idea que sobrevivió posiblemente porque fue ella quien hizo que el público colombiano —conservador e indiferente a las artes visuales— notara el arte de su tiempo a pura fuerza de provocaciones y escándalos. Pero quizás el más alarmante de estos mitos, que aún subsiste sin serios reparos, es considerar su pensamiento como homogéneo y sin rupturas, como si Traba no hubiera tenido ningún crecimiento intelectual ni actualización de sus ideas a lo largo de una carrera que se extendió por cuatro décadas.

En realidad, se podría hablar al menos de dos Trabas: la de los años cincuenta quien, como la mayoría de los críticos de la época, tenía una actitud eurocéntrica y esteticista, y la que emerge a fines de los sesenta, quien considera el cauce del arte continental desde el otro lado del río, por así decirlo, al adoptar un marco conceptual en el cual articular la crítica de arte desde lo local y latinoamericano adquiere una relevancia mucho mayor. La primera Traba comenzó su carrera en la Argentina, donde nació en 1923, creció en la pobreza, y se educó con grandes sacrificios. Luego de recibirse como profesora de Letras en 1944, se unió al grupo de críticos de arte con-

3. Gerardo Mosquera, "Introduction", *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, p. 10. Un libro que trata el arte latinoamericano con anterioridad a Traba es Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944. Felipe Cossio del Pomar también incluye varios capítulos sobre el arte latinoamericano en *La rebelión de los pintores: ensayo para una sociología del arte*, México, Editorial Leyenda, 1945.
4. Uno de estos mitos, que la misma Traba diseminó convincentemente por su apariencia juvenil, fue que ella había nacido en 1930 en vez de 1923. Descubrí esta fecha en 1996 cuando consulté los archivos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde ella hizo sus estudios universitarios. Desarrollé mi investigación sobre Traba como parte de mi tesis de Doctorado, "Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959", presentada y defendida en junio del 2000 en la Universidad de Nuevo México en Albuquerque. Victoria Verlichak, en forma independiente, confirmó este dato en su interesante biografía *Marta Traba, una terquedad furibunda*, Buenos Aires, UNTREF, Fundación Proa, 2001.

gregados alrededor de la revista *Ver y Estimar* dirigida por su mentor Jorge Romero Brest. En 1948 Traba viajó a Europa a completar sus estudios de historia del arte, lo cual hizo de manera informal pero efectiva, asistiendo a clases o concurrendo a conferencias de Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan y otros historiadores de arte a los que ella llamó sus maestros. En París conoció a su primer esposo, el periodista colombiano Alberto Zalamea, hijo del famoso escritor Jorge Zalamea y miembro de la intelectualidad colombiana.

En 1954, los dos se radicaron en Bogotá, donde ella rápidamente se convirtió en la autoridad máxima del arte colombiano. Desde la televisión, las cátedras universitarias y sus columnas de arte en los mejores diarios y revistas del país, Traba defendió con un vigor inusitado en el medio provincial de Bogotá el arte más moderno e internacional. Al mismo tiempo, atacó sin tregua la obra de artistas como Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza y Luis Alberto Acuña, protagonistas de la tímida vanguardia del treinta cuyo corte nacionalista y social se inspiró, al menos conceptualmente, en el muralismo mexicano.⁵ La fama adquirida por Traba funcionó como un pararrayos que atrajo los ataques de los artistas que buscaron inútilmente mantener su dominio histórico, los que quedaron fuera del manto protector de su aprobación crítica, y los que se sintieron marginados por el esteticismo modernizante inscripto en sus textos críticos de esos años.

En sus artículos, Traba argumentó que las características más importantes del arte del siglo xx eran "la libertad de actuar solamente con elementos plásticos [...] y la necesidad de crear con estos elementos un 'ente', un 'objeto estético' necesario y suficiente".⁶ Dado que el único compromiso que debía tener el artista era para consigo mismo, él nunca podría ser "un ideal moral; porque es un ser eminentemente apolítico, antisocial, desinteresado de lo contingente, un ser que está en el medio de la historia como una isla inquietante, y para quien las palabras progreso, civilización, justicia, carecen completamente de sen-

tido."⁷ El artista debía concentrarse en los elementos plásticos como "el espacio o el plano, el realismo o la abstracción, el color o la línea—, [para] realizar [un] hecho plástico que se baste a sí mismo, cuyo valor resida íntegramente en sí mismo".⁸ Pero mientras asegura que el propósito del arte había "dejado de coincidir con la finalidad de la sociedad", lamenta el hecho de que "la utilidad de la belleza plástica, que es exclusivamente espiritual [...] [parezca] más desplazada que nunca en el siglo de la cibernética".⁹ La responsabilidad por la progresiva alienación del arte moderno no la tenía el artista "sino el público, quien defrauda permanentemente al artista al subestimar su obra".¹⁰

Paradójicamente, una de las estrategias que Traba utilizó durante los años cincuenta para justificar la validez estética del arte moderno ante el público reacio, especialmente a la abstracción, era presentarlo como "un fenómeno necesario, lo mismo que la literatura moderna o los experimentos científicos"¹¹ y compararlo con el mundo que nos muestran los imaginarios modelos de los físicos y matemáticos, el de los esquemas ininteligibles de la desintegración nuclear, el de la cibernética que proyecta máquinas más inteligentes y más sensibles que el hombre, el de los maravillosos "Calder" que resultan de la representación gráfica de una ecuación matemática.¹²

Este paralelismo entre las innovaciones del arte moderno y los descubrimientos en otros campos no sólo podía ser fácilmente

7. Marta Traba, "Crítica de arte. El genio 'anti-servil'", *Intermedio*, Bogotá, 26 de junio, 1956, p. 5. También vale notar que las fuentes teóricas más importantes para Traba durante los años cincuenta incluyeron a Jorge Romero Brest, Benedetto Croce, Lionello Venturi, Bernard Berenson, René Huyghe, Herbert Read, y Wilhelm Worringer, entre otros.
8. Marta Traba, "Crítica de arte. Detrás de la querella", *Intermedio*, Bogotá, 14 de septiembre, 1956, p. 5.
9. Marta Traba, "Crítica de arte. Balance de utilidades", *Intermedio*, Bogotá, 22 de junio, 1957, p. 5.
10. Traba, "Crítica de arte. Balance de utilidades", p. 5.
11. Marta Traba, "Columna de arte. Defensa de la crítica", *El Tiempo*, Bogotá, 3 de junio, 1955, p. 4.
12. Traba, "Defensa de la crítica", p. 4. Este paralelismo entre arte y ciencia presentado por Traba se inspiró posiblemente en los historiadores de arte franceses René Huyghe y Pierre Francastel. Ver René Huyghe, "El arte contemporáneo y la evolución de nuestro tiempo", traducción de Marta Traba y Damián Bayón, *Ver y Estimar*, 1ª serie, núm. 11-12, Buenos Aires, junio de 1949, p. 12; Pierre Francastel, *Arte y técnica en los siglos xix y xx*, Madrid, Debate, 1990, p. 276.

5. Con respecto al aporte de estos artistas véase Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995.

6. Marta Traba, "Arte norteamericano - 1957", *Prisma* n° 10, Bogotá, octubre-noviembre de 1957, pp. 13-22.

entendido por el público general sino que además conectaba sutilmente las nociones de modernismo y modernización. La entrada de Traba en la escena colombiana y su apoyo a los artistas más modernos coincidió no sólo con el entusiasmo del desarrollismo y los proyectos de modernización —que continuaron a pesar de la inestabilidad política y la violencia endémica— sino también con el gusto cosmopolita del sector más progresivo de la elite industrial, que veía complacido la creciente internacionalización de artistas como Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Fernando Botero.

La década del 60 comenzó llena de esperanzas por el retorno a las instituciones democráticas, las señales de progreso económico y la creciente energía del campo cultural. Una serie de intensos debates en la prensa entre 1958 y 1960 —que involucraron directamente a Traba— no hicieron más que demostrar que los paradigmas del muralismo mexicano y el arte nacionalista habían perdido ya su vigencia, lo cual resultó en la consolidación definitiva del modernismo en las artes visuales.¹³

Este triunfo no estuvo libre de paradojas y contradicciones. Frustrados ante la falta de autonomía del mercado de arte local, los artistas más actualizados se fueron a los Estados Unidos y a Europa buscando su inserción en la escena internacional. Los que se quedaron aprendieron demasiado bien la lección de Traba adoptando estilos internacionales sin demasiados reparos, hasta que el informalismo —el estilo dominante en Europa y Latinoamérica a fines de los cincuenta y principio de los sesenta— inundó la escena local de tal forma que Traba raramente dejó pasar una ocasión para quejarse. La emergencia de una nueva y numerosa generación de artistas que incluyó a Beatriz González, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Luis Caballero, Nirma Zárate, Pedro Alcántara, Luciano Jaramillo y Álvaro Herrán, puso aun más presión sobre

13. Estos debates en la prensa colombiana, que duraron varios meses y provocaron docenas de intervenciones, incluyeron el contencioso intercambio sostenido entre Gonzalo Ariza y Traba en 1958 y la disputa alrededor del envío colombiano a la II Bienal de México en 1959. En esta ocasión, un grupo de artistas no elegidos lograron que el Ministerio de Educación cambiara la selección hecha por Traba, comisaria de la muestra, lo cual resultó en un boicot por parte de Traba y los artistas seleccionados por ella: Obregón, Botero, Wiedemann y Ramírez Villamizar.

las instituciones culturales, lo que resultó en la actualización general de los lenguajes visuales y en la expansión del circuito de galerías y salas de exhibición.

El ejemplo más importante de esta expansión fue el nuevo Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM), fundado a fines de 1962, con Traba en función doble de directora y curadora, como era la costumbre profesional en América Latina en aquellos años.¹⁴ Su labor en el MAM no parece haber interferido con su trabajo como comentarista de arte en la televisión y la radio y como profesora de numerosas clases de historia del arte en la Universidad de los Andes. También continuó escribiendo crítica de arte en la revista *La Nueva Prensa* (1961-1966), en ocasiones comentando las exhibiciones que ella misma organizaba. Obviamente, el conflicto de intereses que esta práctica representaba no era percibido como tal en ese entonces, quizá por el inusitado espíritu crítico con que ella escribía sus propias reseñas.

Río abajo

La independencia de los escritos de Traba durante la primera mitad de los años sesenta fue posible en parte porque *La Nueva Prensa* había sido fundada —y era dirigida— por Alberto Zalamea, quien le impartió su perspectiva autónoma y extraordinariamente crítica frente al estado y los intereses económicos y políticos que controlaban Colombia. El llamado Frente Nacional, por medio del cual se alternaba el gobierno del país entre los partidos Liberal y Conservador como solución a años de violencia, había marginado a un gran sector de la población cuyos intereses estas instituciones tradicionales no representaron, forzando a muchos a volver a la violencia en búsqueda de soluciones. Zalamea mantuvo una postura nacionalista pero de oposición frente a los gobiernos de turno, publicando análisis incisivos de los problemas locales e internacionales cuidadosamente ignorados por el resto de la prensa. La revista no sólo se mantuvo al tanto de los acontecimientos en Cuba, lo cual ya era problemático

14. "Fue fundado el Museo de Arte Moderno en Bogotá", *El Tiempo*, Bogotá, 21 de noviembre de 1962, p. 23; "Con las uñas tratamos de crear un interés nacional por el arte", *Cromos*, Bogotá, 22 de julio de 1963, pp. 20-22.

co para muchos, sino que también criticó los serios problemas de la Alianza para el Progreso, la creciente crisis educacional y económica, y lo que Zalamea percibió como la traición a los intereses del país por parte de las elites locales.

El precio de tal independencia fue un boicot económico casi completo a la revista llevado a cabo por medio de lo que se llamaba La Mano Negra, una asociación secreta —y por lo tanto conocida por todos— que funcionaba con el nombre oficial de Centro de Estudios y Acción Social, formado por Hernán Echavarría, José Gómez Pinzón, Eduardo Zulueta Ángel, y otros miembros de las familias más poderosas del país. Sus actividades fueron discretamente coordinadas con la embajada de los Estados Unidos y tuvieron como uno de sus resultados la censura de facto de varias publicaciones independientes a las que se clasificó como comunistas para eliminar más fácilmente toda oposición al gobierno.¹⁵ *La Nueva Prensa* sobrevivió por varios años gracias a sus suscriptores y a un grupo de inversores aparentemente más interesados en proteger a un medio de expresión libre que en las pocas ganancias que el proyecto podía redituarse. Ante tal oposición, no es de sorprender que Traba haya ido radicalizando sus ideas a lo largo de la década, sobre todo con respecto a las intervenciones culturales de los Estados Unidos en Latinoamérica.

En 1960 llevó a cabo una investigación sobre el arte latinoamericano,¹⁶ y la presentó al año siguiente en Bogotá en una serie de cinco conferencias en la Librería Central, institución que las estaba publicando bajo el título *La pintura nueva en Latinoamérica*.¹⁷ En cierto modo, desde su llegada a Colombia

el pensamiento estético de Traba estuvo triangulado por su origen rioplatense, por la escena artística colombiana y por el peso del paradigma mexicano en las generaciones anteriores. Sin embargo, en este libro Traba pasó de su acostumbrada condena al arte comprometido y a la Escuela de México a una visión más general del arte continental, cuyos países dividió entre abiertos, como la Argentina y Venezuela (con alta inmigración y pocas tradiciones indígenas), y cerrados, como Perú y Colombia (baja inmigración y culturas indígenas importantes). Esta dicotomía no era completamente nueva, ya que había notado con anterioridad las diferencias marcadas en los patrones regionales de inmigración y de aceptación de corrientes internacionales.¹⁸ Pero en este libro ella convierte estas diferencias en un sistema de coordenadas que le permite organizar su visión continental sin abdicar su opinión de que el arte latinoamericano no existía como tal.¹⁹

El trabajo de Traba en el MAM la expuso aun más abiertamente a los cambios que estaban ocurriendo en el arte latinoamericano de esos años, sobre todo por las visitas que realizó a varios países del continente. Por ejemplo, en octubre de 1964 viajó a la Argentina para participar en el jurado de la II Bienal Americana de Córdoba. En Buenos Aires tuvo oportunidad de ver las piezas con colchones de Marta Minujín en el Instituto Torcuato Di Tella, lo que la llevaría a comentar que la "Argentina está infectada de 'Pops' malísimos".²⁰ Las noticias de los repetidos triunfos del arte pop en Europa y los Estados Unidos llegaban regularmente a las páginas de *La Nueva Prensa*, especialmente en 1964, lo cual parecía asegurar un cambio de vanguardias irreversible y para Traba, preocupante.²¹ Aunque Obregón, uno de los artistas

15. Ver United States Colombian Embassy Records, "Confidential. Memorandum of Conversation," 19 de junio de 1961, documento desclasificado NND959101, 03/2/03, el cual se puede encontrar en la página de la internet de Paul Wolf, *colombiawar.org* (1928-1973), *Plan Lazo and the Alliance for Progress*, <http://www.icdc.com/~paulwolf/colombia/planlazoantocommunist.htm> 21 mayo, 2005. Los participantes de la conversación en la que se menciona el boicot a *La Nueva Prensa* fueron el embajador Fulton Freeman, José Gómez Pinzón, Hernán Echevarría, R. Warren, y Viron P. Vaky.

16. Marta Traba, "Crítica de arte. La pintura solitaria de Pantoja en el Museo de Arte Moderno", *La Nueva Prensa* núm. 117, Bogotá, 10-16 junio, 1964, p. 59.

17. Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961. La Librería Central, dirigida por Hans Ungar, tuvo como anexo a El Callejón, la galería de arte moderno más importante de Bogotá durante esos años.

18. Marta Traba, "¿Qué quiere decir 'Un arte americano'?", *Mito* vol 1, núm. 6, Bogotá, febrero-marzo, 1956, pp. 474-78; Marta Traba, "Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina", *Plástica* núm. 7, Bogotá, junio-julio de 1957, p. 8.

19. Traba, "¿Qué quiere decir 'Un arte americano'?", pp. 474-78.

20. Rosa Margarita Puccini, "América es un simple mito, sostiene la crítica de arte, Marta Traba", *El Vespertino*, Bogotá, s/f, octubre de 1964. Archivo Marta Traba, Bogotá.

21. Véase por ejemplo, Marta Traba, "Crítica de arte. Los americanos terribles", *La Nueva Prensa*, n° 120, Bogotá, 11-25 de julio de 1964, p. 52; Alba Lucía Angel, "Artes Plásticas. 'Venecia y la alternativa del Pop Art'", *La Nueva Prensa*, n° 123, Bogotá, 2-12 de septiembre de 1964, pp. 53-57.

que ella más respetaba, había ganado el primer premio de la bienal en Córdoba, muchos comentaron que su estilo ya pertenecía al pasado.²²

Desde la Argentina, Traba viajó a Lima, Perú, como observadora del concurso para artistas jóvenes del Salón Esso. El primer premio se otorgó a Fernando de Szyszlo, cuya obra conscientemente atada a un pasado mítico era comparable a la de Obregón por su hábil uso de los títulos y de elementos formales abstractos para sugerir contenidos locales. El contraste que experimentó entre el marcado internacionalismo del arte que vio en la Argentina, país abierto, y el arte todavía conectado con el pasado en el Perú, zona cerrada, debe haber producido un momento definitorio en su pensamiento estético. A su vuelta a Bogotá, Traba describió este drástico contraste artístico de la siguiente manera:

[D]e un lado [...] quedan los *inventores*. Los que inventan la imagen de cada día contra la imagen del día anterior y empujan así hasta su extremo más radical la *ley de deterioro* de la estética contemporánea. Del otro lado permanecen los *resistentes*. Expresionistas abstractos, expresionistas figurativos, neoclásicos, se cuentan entre ellos. Pero insisto, deben ser excepcionales para sobrevivir [...].

Todos los colchones, los nuevos realismos improvisados, los objetos irrisorios, tienen de antemano señalada su existencia precaria cuando no son utilizados, desde luego, por un genio que los fortalece de tal modo como para asegurarles su futuro estético.²³

Su visita a la exhibición *Magnet: New York*, que abrió en la ciudad de México en noviembre de 1964 durante el *Tercer Simposio*

22. Alegre Levy, "Martha Traba y la Bienal de Córdoba: Las cosas nunca son como uno querría que fueran", *Occidente*, Cali, 15 de octubre de 1964, p. 9.

23. Marta Traba, "XVI Salón + XIV Panteón Nacional," *El Tiempo*, Bogotá, 25 de octubre de 1964; reproducido en Camilo Calderón Schrader, *50 años: Salón Nacional de Artistas* (Bogotá, Colcultura, 1990), pp. 128-31. El destacado es mío. Clásico o neoclásico eran términos que Traba usó varias veces para definir el arte abstracto geométrico de Ramírez Villamizar. Sobre sus observaciones acerca del contraste del arte argentino y el de Colombia y Perú véase también Marta Traba, "Caminando entre imágenes", *Cromos*, Bogotá, 9 de noviembre de 1964, pp. 5-8.

de *Intelectuales Latinoamericanos*, al que Traba fue invitada, la terminó de convencer del peligro que significaba aceptar sin serios cuestionamientos las pautas que se emitían desde Nueva York con creciente velocidad.²⁴ "Estados Unidos convierte la noción del arte en un permanente neologismo", argumentó unos meses después en "Replanteo desde cero", un artículo publicado en *La Nueva Prensa*, donde además afirmó lo siguiente:

Con un criterio netamente proporcional tomado de sus estructuras económicas, las formas artísticas son promovidas, lanzadas y retiradas del mercado apenas se advierten señales de fatiga. Como la producción es gigantesca, la fatiga sobreviene rápidamente. A la producción Pollock sucede la producción De Kooning. A la producción De Kooning la producción Rauschenberg, a la producción Rauschenberg, la producción "pop." Son ellos quienes le dan un alcance más explícito a lo que llamo "la estética del deterioro", donde los valores estéticos sufren el proceso de relativización característico de todas las formas creativas del siglo xx y sustituyen el anhelo de nociones absolutas, sin ninguna operancia ni sentido en nuestro siglo, por la apología de lo circunstancial.²⁵

Más adelante agregó: "[A]unque parezca una enormidad decirlo, pienso que el subdesarrollo nos ha salvado de esta catástrofe protocolarizada y convertida en estilo contemporáneo por el arte norteamericano".²⁶ Tal replanteo de su postura con respecto a la situación del arte latinoamericano, que había pasado de una defensa insistente del internacionalismo a una actitud de marcado escepticismo ante las nuevas pautas estéticas, la

24. Marta Traba, "Los héroes están fatigados: Crónica de México", ponencia presentada en el *Tercer Simposio de Intelectuales Latinoamericanos*, Inter-American Foundation for the Arts, Chichén Itzá, 3-15 de noviembre de 1964, publicada en *Eco* vol. 10, n° 3, Bogotá, enero de 1965, pp. 243-64; *Magnet: New York. A Selection of Paintings by Latin American Artists Living in New York* (New York, Galería Bonino, The Inter-American Foundation for the Arts), 1964. Véase también Marta Traba "El arte latinoamericano: un falso apocalipsis", *El Nacional, Papel Literario*, Caracas, 2 de mayo de 1965.

25. Marta Traba, "Replanteo desde cero", *La Nueva Prensa*, Nexa n° 131, Bogotá, 6 de abril de 1965, pp. xvii-xx.

26. Traba, "Replanteo desde cero".

obligó a un reacomodo sustancial de su marco teórico conceptual. Cuando esta transformación se completó, Marta Traba ya era otra.

Esta necesidad se volvió todavía más acuciante cuando Traba comenzó a presentar sus ideas en foros públicos, donde no siempre fueron bien recibidas ni bien entendidas. En el intenso debate que sostuvo con artistas y críticos venezolanos a mediados de 1965, Traba insistió en los peligros de "la estética del deterioro", el creciente "mimetismo" y la "depersonalización" observable entre los artistas latinoamericanos. Pero estos conceptos resultaron vagos e inadecuados para expresar no sólo la crisis de los paradigmas modernistas que empezaban a desarrollarse en las artes visuales, sino también el peligro de homogeneidad acarreado por la creciente diseminación de la cultura norteamericana.²⁷ La actitud crítica de Traba con respecto a los Estados Unidos continuó profundizándose a mediados de la década.

La Nueva Prensa se vio forzada a cerrar sus puertas en 1966 bajo el peso del boicot económico y Traba no volvería a tener una columna de crítica de arte por más de dos años. En julio de 1965, el MAM fue absorbido por la Universidad Nacional de Colombia, donde Traba entró en contacto más directo con la intelectualidad de izquierda de la universidad, una institución percibida por largo tiempo como un foco subversivo. A principios de 1966, viajó a Cuba como jurado y concursante en los premios de literatura de Casa de las Américas (teatro, novela y poesía), ganando un primer premio con *Las ceremonias del verano*, su primera novela. Encantada con Cuba y con el optimismo revolucionario compartido por tantos escritores latinoamericanos prominentes allí reunidos, a su regreso a Bogotá publicó una serie de ensayos a favor de la revolución cubana que causaron no sólo el ineludible debate público con los exiliados cubanos, sino también la inescapable retribución de un Estado firmemente aliado a los Estados Unidos.²⁸

27. El debate incluyó más de treinta artículos, algunos de los cuales fueron recogidos en la *Revista Nacional de Cultura* n° 17, Caracas, septiembre-octubre de 1965, pp. 34-44.

28. Marta Traba, et al., *Cuatro artículos y una conferencia: el son se quedó en Cuba*, Bogotá, Editorial Colombia Nueva Ltda., Ediciones Reflexión, s/f [1966].

Mientras que el proyecto estético de Traba se mantuvo dentro de un plano neutral y alejado de la política, las acusaciones de auspiciar el comunismo que frecuentemente se hacían a aquellos que, como ella, estaban vinculados con el arte más moderno, no pudieron ser tomadas completamente en serio por las instituciones oficiales colombianas y las de otros países. Sin embargo, su conexión con *La Nueva Prensa* la puso en un terreno lo suficientemente sospechoso como para tener dificultades en conseguir visa para viajar a los Estados Unidos.²⁹ En Colombia, su apoyo público a Cuba fue más de lo que muchos estaban dispuestos a aceptar y se dio comienzo a una progresiva campaña contra Traba para separarla de la vida del país. Primero perdió su programa de televisión y luego sus clases en la Universidad de los Andes; luego Luis Alberto Acuña y Germán Arciniegas lanzaron una serie de ataques en la prensa que pusieron bajo sospecha sus actividades en la Universidad Nacional con la sugerencia de que ella era un agente castrista empeñada en corromper al estudiantado.³⁰ En menos de seis meses el gobierno de Carlos Lleras Restrepo había declarado su expulsión de Colombia por el cargo de ser una extranjera que intervino en cuestiones políticas, revocando la orden de deportación solamente cuando Traba accedió a renunciar a todos sus cargos oficiales. A pesar de que la injusticia de la orden de expulsión escandalizó al público, Traba nunca volvería a ser el árbitro máximo del arte colombiano. El largo hiato que se produjo en la regularidad de las publicaciones de crítica de arte de Traba, que comienza en 1966 y se extiende hasta 1968, le dio tiempo para canalizar su creatividad hacia la ficción literaria. Sin embargo, esta discontinuidad le hizo perder el pulso extremadamente sensible hacia los cambios vertiginosos en el arte latinoame-

29. Traba fue invitada a participar del Salón Esso de Artistas Jóvenes en Washington, DC, en abril de 1965, pero el consulado de los Estados Unidos decidió aprobar solamente una "visa de excepción", por lo cual ella decidió no aceptarla. Véase Marta Traba, carta a Ángel Rama, sin fecha [1972-73], Archivo Marta Traba, Bogotá.

30. Véase por ejemplo Luis Alberto Acuña, "Fichas para la historia del arte en Colombia: 'Cuatro veces Marta Traba' y el compromiso de la pintura colombiana", *El Tiempo*, *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 12 de junio de 1966, p. 6; Germán Arciniegas, "Con broche de piedra: hay algo podrido en Cundinamarca", *El Tiempo*, Bogotá, 27 de octubre de 1966.

ricano durante esa década, que le había permitido entender mejor las posibilidades creativas del arte pop y del arte experimental de objetos en el contexto colombiano.

El delta

A pesar de los efectos devastadores del episodio de deportación, la repentina —y forzada— libertad de sus numerosas responsabilidades profesionales en la universidad le dio a Traba ocasión para diversificar sus intereses. Abrió una galería de arte que fue, como la mayoría de las galerías nuevas que se abrían en Bogotá, de muy corta vida. También pudo concentrarse más en su librería *Contemporánea*, que había fundado con varios socios a principios de 1967. Dedicada a autores latinoamericanos, *Contemporánea* llevó a la ciudad a muchos de los autores que le interesaban y no podían conseguirse en otras librerías como, por ejemplo, un nuevo libro recientemente publicado por Gabriel García Márquez en Buenos Aires que era todavía desconocido en Colombia: *Cien años de soledad*. Su entrada a la literatura se dio además por otras vías. A fines de los sesenta y principios de los setenta, preparó y publicó varios libros de ficción (*Las ceremonias del verano*, *Los laberintos insolados*, *Pasó así*, *La jugada del sexto día*),³¹ lo que le permitió navegar las aguas de la literatura con entera convicción, aunque no sin controversias.

Mientras que su acceso al pensamiento más avanzado de Latinoamérica por medio de su relación con Ángel Rama (su nuevo compañero), su asistencia a congresos de escritores, y su participación en el circuito literario, contribuyeron a actualizar su perspectiva metodológica, también la expusieron al juicio de un grupo de profesionales altamente comprometidos políticamente. Luego de las revelaciones sobre la penetración imperialista de los Estados Unidos en Latinoamérica a través de programas como el Plan Camelot y la revista *Cuadernos*, muchos no duda-

ron en criticarla por haber aceptado en 1968 una beca de la Fundación Guggenheim que, en palabras de Traba, fueron "los seis mil dólares más arrastrados, vilipendiados y expurgados en notas de periódicos que se han conocido nunca".³²

Traba había realizado la mayoría de su práctica profesional en una forma paralela a la literatura, en un campo con el que muchos escritores no estaban íntimamente relacionados. No sólo desconocían su trayectoria en Colombia sino también las dificultades que allí había encontrado a lo largo de los años. Ella tuvo que explicar pacientemente que no había tenido otra opción que obtener esta beca porque el gobierno colombiano la "expulsó de la universidad, museo, televisión y hasta del país por mi campaña a favor a Cuba; y [la] beca [...] tenía como finalidad ayudarme a escribir un libro sobre las formas de penetración de Norteamérica en las artes plásticas actuales del continente".³³ Estos escritores tampoco estaban al tanto de las necesidades particulares del crítico o el historiador de arte, cuyos costos de investigación son sustanciales. Las obras de arte circulan mucho menos que los libros de literatura, y éstos a su vez son menos costosos que los libros de arte. La beca le hizo posible a Traba viajar por varios países del continente, visitar museos y galerías, y dedicarse por fin a un proyecto que había anunciado ya a principios de 1966.³⁴

De cierta manera, su gira retrasó los pasos de su viaje de 1964. Primero estuvo unos días en Uruguay, donde visitó a Ángel Rama, presentó su nuevo libro de cuentos *Pasó así*, y dictó una conferencia sobre literatura.³⁵ En Buenos Aires

31. Marta Traba, *Las ceremonias del verano*, Serie Colección Narradores Americanos, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966; *Los laberintos insolados*, Barcelona, Seix Barral, 1967; *Pasó así*, Montevideo, Arca, 1968; *La jugada del sexto día*, Serie Colección Letras de América, vol. 25, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

32. Marta Traba, "Expresión y palabrería", *El Espectador, Magazine Dominical*, Bogotá, 13 de julio de 1969, p.14. Véase también Gregorio Selser, "Buenos Aires: Proyecto 'Camelot': Contraespionaje a nivel universitario", *Marcha*, Montevideo, s/f [ca. 26 de julio de 1965], p. 21, Archivo Marta Traba, Bogotá; María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo: cultura y guerra fría en la década del 60* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997; Viajero, "De becas y escritores", *Marcha*, Montevideo, 7 de marzo de 1969, p. 5.

33. "Sobre la penetración imperialista", *Marcha*, Montevideo, 12 de septiembre de 1969, p. 29.

34. Enrique González Manet, "Marta Traba, jurado del Premio de Teatro: 'Latinoamérica debe decir algo distinto a Europa'", *El Mundo*, La Habana, 5 de febrero de 1966.

35. Cristina Peri Rossi, "Marta Traba: o la conciencia del intelectual en América", *Marcha*, Montevideo, s/f [11 de agosto de 1968], Archivo Marta Traba, Bogotá.

encontró el medio artístico "dominado por el 'happening', los rollos de papel higiénico del premio Braque, y todos los síntomas de ansiedad por no parecer provincia que caracterizan su nutrida vida cultural."³⁶ Allí también vio un happening de Marta Minujín, un espectáculo "pobre, fácilmente superados [sic] por los ingenuos ilusionismos de los parques de diversiones en todo el mundo."³⁷ También pasó por Chile, donde encontró a los artistas "preocupados por los juegos propuestos por el arte norteamericano actual", y por Perú, donde vio al

... grupo Arte Nuevo reivindicando la tecnología en una sociedad feudal de castas y copiando en su nombre el op y el pop salido de la sociedad más industrialmente desarrollada, la "estadinese".³⁸

Ahora resulta, sin embargo, que los anticuerpos de sus antiguas culturas con que los "países ostras" (Perú, Ecuador, Colombia, Paraguay) se defendían de las conductas excesivamente miméticas, han sido barridos por la penetración de las expresiones norteamericanas.

Se nota ya en este párrafo de fines de 1968, escrito a la vuelta de su viaje, la problemática esencial de *DDV*, la denuncia de Traba de la penetración estadounidense en Latinoamérica que percibe como completa ahora que la adopción de las pautas artísticas emitidas desde Nueva York había llegado a las áreas previamente cerradas a su influencia. Como diría más tarde en *DDV*, los artistas adelantados se habían separado del curso del arte de la década anterior y se había pasado de "cauce a delta".³⁹

Lo que es más difícil detectar en sus críticas de arte de este año es la síntesis que Traba hizo de las distintas fuentes teóricas que despliega como un estandarte en las primeras secciones de *DDV*. La discontinuidad de su crítica de arte a fines de los sesenta opacó a la vista de sus lectores el trabajo lento y progresivo de elaboración de sus conceptos que tan claramente

36. Marta Traba, "Ni infantiles ni primitivas", *El Espectador, Magazine Dominical*, Bogotá, 22 de septiembre de 1968, p. 3.

37. Traba, "Ni infantiles ni primitivas", p. 3.

38. Traba, "Ni infantiles ni primitivas", p. 3. Por sociedad "estadinese" Traba se refirió a la sociedad estadounidense.

39. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973, p. 56.

había aparecido en sus escritos anteriores. Aunque a veces menciona a Marcuse, no aparecen significativamente en sus escritos anteriores al proyecto de *DDV* los nombres de autores como Henri Lefebvre, Claude Lévi-Strauss, Clement Greenberg, ni Umberto Eco, que organizan el marco teórico del libro.⁴⁰ Algunos de ellos, como Greenberg o Eco, tampoco están en *Arte latinoamericano actual*, la primera versión de *DDV* y el resultado de su proyecto parcialmente subvencionado por la Fundación Guggenheim.

Del otro lado del río

Publicado en Caracas en abril de 1972, *Arte latinoamericano actual* fue escrito entre 1968 y 1969 mientras Traba vivía entre Bogotá y Montevideo. Lo organizó de una manera que, en general, se mantendría en *DDV* pero sin la claridad de estructura de la segunda versión, la cual está dividida en capítulos con títulos que ayudan a separar los contenidos. El argumento del libro se apoya más en los artistas colombianos, lo cual persiste en *DDV*, pero de manera menos obvia debido a la reorganización y ampliación del material que allí hace. Pero aun es más importante notar que presenta el argumento central de *DDV* sin mencionar nunca el término *resistencia*, lo cual es sorprendente considerando la prominencia de este concepto en el segundo libro. Esta ausencia sugiere que esta noción, que había aparecido en 1965, fue, al parecer, completamente olvidada hasta 1970, cuando fue recobrada y convertida en el paradigma central de la obra. No es que el modelo de arte resistente no exista en *Arte latinoamericano actual*. Está allí claramente presente, pero sin un nombre para nombrarlo, su poder regidor para organizar la narrativa del libro y erigirse como una propuesta *llamativa* y seductora se pierde. Traba, que siempre pareció encontrar las palabras justas para provocar, debe haberse dado cuenta de esta ausencia en su primer libro y decidió corregirlo en el segundo usando términos de guerra como

40. Traba menciona a Herbert Marcuse por primera vez en su artículo "¡No clasifiquemos!", *El Espectador, Magazine Dominical*, Bogotá, 20 de octubre de 1968.

entrega y resistencia que no podían ignorarse. Hoy en día, pocos recuerdan al *Arte latinoamericano actual*, pero todo historiador del arte latinoamericano moderno que se precie de serlo sabe algo sobre DDV y "el arte de la resistencia" de Marta Traba.

Traba probablemente revisó el texto que sería publicado como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* entre 1970 y 1971, juzgando por las fechas de los materiales que incluye, que no van más allá de 1971. Durante parte de este período, dictó cursos en Puerto Rico y es muy posible que su uso del término *resistencia* haya estado relacionado con sus experiencias en la isla, donde muchos artistas se resistieron a adoptar los estilos de vanguardia del exterior durante varias décadas como una estrategia independentista. En 1970, en una reseña sobre la I Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano, Traba notó la "resistencia beligerante" de algunos artistas incluidos.⁴¹

DDV está dividido en seis secciones. Luego de una breve introducción que establece la tesis del libro —el determinar qué tipo de pautas artísticas se han transmitido desde los Estados Unidos entre 1950 y 1970— siguen dos capítulos teóricos organizados como un partido con dos equipos enfrentados: "Primera posición: Estados Unidos *versus* Latinoamérica", en el cual Traba discute la situación cultural en los Estados Unidos y la estética del deterioro; y "Segunda posición: Latinoamérica *versus* Estados Unidos", en cuyas páginas destaca las diferencias entre América Latina y la del Norte, enfatizando la tendencia hacia la inmovilidad y el mito de la primera, y el cambio y el movimiento de la segunda. El libro continúa con otros dos capítulos de tipo más histórico: "La resistencia", donde analiza el arte resistente desde 1950 a 1960; y "La década de la entrega: 1960-1970", en el cual discute los efectos de la influencia negativa de los Estados Unidos durante esos años. El libro concluye con "A la búsqueda del signo perdido", donde Traba presenta su visión de las posibles soluciones al mimetismo imperante.

Aunque una discusión a fondo de los contenidos complejos de DDV excede los límites de este ensayo, me interesa notar varios aspectos importantes de esta obra, como la forma en que sin-

tetizó teorías totalmente nuevas para la literatura sobre arte en Latinoamérica, la manera en que negoció la crisis del modernismo por medio de la noción de la estética del deterioro, el contraste con la obra anterior de Traba que significó la introducción del concepto de *resistencia*, y cómo la construcción de este concepto se relacionó con el arte colombiano.

En los primeros dos capítulos, Traba realizó una síntesis de varios autores para construir un marco de interpretación de la cultura de los Estados Unidos y sus efectos en América Latina. De Herbert Marcuse, alemán de la Escuela de Frankfurt radicado en California, tomó la crítica a la sociedad industrial avanzada y el problema de la ideología de la tecnología que elimina toda posibilidad de oposición.⁴² De Henri Lefebvre, marxista francés, quien como Marcuse fue uno de los héroes de los estudiantes que protagonizaron las rebeliones de fines del sesenta en Europa y los Estados Unidos, sacó su análisis lingüístico del arte y su noción de sustitución de los signos por señales de ruta que imposibilitaban la comunicación.⁴³ Es notable que a veces Traba no tome los conceptos centrales de un autor, como la noción de la cotidianeidad de Lefebvre, sino aspectos secundarios que le servían para construir su propia teoría sobre la peligrosidad de los mensajes emitidos desde el país del norte. En apoyo de su tesis de crítica a la cultura de la sociedad de consumo, mencionó además al alemán Theodor Adorno, también de la Escuela de Frankfurt, al sociólogo francés Pierre Bourdieu, al semiólogo italiano Umberto Eco y a varios norteamericanos, entre ellos el crítico de arte Clement Greenberg y los expertos en ciencias de la información Dwight McDonald y Marshall McLuhan, pero sin entrar en mayores detalles sobre sus teorías.

De Claude Lévi-Strauss, antropólogo belga-francés, hizo un resumen subjetivo de sus teorías sobre el pensamiento salvaje, usándolas para destacar la diferencia entre el pensamiento supuestamente salvaje de Latinoamérica y el domesticado de

41. Marta Traba, "El éxito de los derrotados", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* vol. 13, n° 47, San Juan, abril-junio de 1970, p. 10.

42. Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, traducido por Juan García Ponce, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968; Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1966.

43. Henri Lefebvre, *Lenguaje y sociedad*, Buenos Aires, Proteo, 1967; Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, París, Gallimard, 1968.

los Estados Unidos. Quizás en este punto, bastante problemático de por sí, se puede observar la libertad con que Traba interpretaba sus fuentes, dado que Lévi-Strauss insistió en que no había diferencias esenciales entre uno y otro tipo de pensamiento, mientras que la crítica destacó las distancias entre ellos para demostrar el énfasis en el cambio y el movimiento en el norte y en la inmovilidad y el tiempo mítico en el sur. También recurrió a un teórico latinoamericano, Darcy Ribeiro, a quien le tenía gran admiración,⁴⁴ para calificar la degradación cultural producida por la influencia del arte mexicano. Curiosamente, su apoyo teórico para definir lo colonial, no vino de Ribeiro sino de una cita del filósofo francés Jean-Paul Sartre.

Aunque impresiona la cantidad de autores que Traba menciona y la riqueza de significados que estas referencias entretejen en su texto, no se debe perder de vista el hecho de que Traba las usó para apoyar y definir ciertas nociones que aparecieron en sus escritos con anterioridad. De todos modos, la construcción interpretativa que hizo al combinar estas fuentes con sus propias ideas fue completamente nueva en el arte latinoamericano. Equivocadamente o no, este análisis le permitió conformar una visión comparativa de las actividades en las bellas artes de los distintos países del continente, divididos entre abiertos y cerrados, que iba más allá de la simple enumeración de movimientos y datos.

Al tomar distancia del auge internacionalista que caracterizó el arte de los sesenta, Traba pudo percibir el problema de las vanguardias aceleradas cuyo ritmo, lógicamente, no podía seguir sosteniéndose por mucho tiempo. Esta crisis del modernismo fue creada en parte por su lógica interna, que cuestionó sus propios fundamentos hasta llegar a la desmaterialización total y, por lo tanto, al posmodernismo. En 1964, Traba comenzó a llamar a este proceso de vanguardismo *la estética del deterioro*, en oposición al cual luego propuso *el arte de la resistencia*. Según Traba, la resistencia había sido más exitosa en las áreas o los países cerrados a través de la obra de artistas como Alejandro Obregón y Fernando Botero de Colombia, Fernando de Szyszlo de Perú, Enrique Tábara de Ecuador y José Luis

44. Elena Poniatowska, "A donde va la crítica Marta Traba el terremoto va con ella", *Novedades*, México, 6 de marzo de 1972, p. 1, 6.

Cuevas de México. Sus obras evitaron los errores del muralismo y compartieron un énfasis significativo en los elementos míticos y atemporales que ella comparó al uso del mito y del tiempo cíclico de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*.⁴⁵ Otros aspectos importantes del arte de la resistencia fueron el retorno al dibujo como un medio artístico viable, la exploración del humor y el erotismo en el arte, y la "nacionalización" del arte pop por la cual se conectaba este tipo de arte a contextos locales específicos.⁴⁶

Para conseguir tal contextualización, Traba recomendó que los artistas latinoamericanos confrontaran no sólo la dualidad de progreso y arcaísmo que caracterizaba a sus sociedades, sino también el hecho de que ellos pertenecían a una burguesía que no los entendía mientras que el proletariado los veía con sospecha. Los artistas en América Latina habían perdido su público, pero para Traba la solución era recuperar la función significativa del arte para reclamar su capacidad de ser peligroso y de desafiar las normas dominantes.⁴⁷ Los artistas debían ganar la confianza del público revelando "los anhelos de esa comunidad, cualquiera que sea la desesperación, la peligrosidad o la vehemencia de dichos anhelos; cualquiera que sea la 'herejía' que produzcan respecto a la 'ortodoxia' de los centros emisores".⁴⁸ Al basar su obra en la relación con la comunidad, los artistas podían formular una estructura de significado para su arte.⁴⁹

Mientras que Traba consideraba al arte de la resistencia como una presencia importante en el arte de América Latina, para ella no se había convertido ni en un sistema simbólico amplio ni en una identidad común, un criterio que hace eco a su afirmación anterior de que el arte latinoamericano no existía como tal. Sin embargo, a pesar de tal reclamo, Traba privilegió los paradigmas específicos mencionados antes, como el mito, el dibujo y el erotismo. Quizás el aspecto más interesante de esta axiología es que mientras ella incluye a artistas de distin-

45. Traba, *DDV*, p. 43.

46. *Ibid.*, 154.

47. *Ibid.*, 95.

48. *Ibid.*, 102. Los términos de "herejía" y "ortodoxia" fueron frecuentemente usados por Pierre Bourdieu.

49. *Ibid.*, 107.

tas áreas cerradas, siempre parece encontrar los ejemplos más definitivos en Colombia, lo cual se hacía más evidente en su libro *Arte latinoamericano actual*. Así es como en *DDV* Traba construye un paradigma artístico que sitúa al arte colombiano como modelo para el resto del continente.⁵⁰

Este etnocentrismo colombiano se puede observar, por ejemplo, en dos de las variables en el modelo de arte de la resistencia de Traba: primero el énfasis en lo mítico y la noción del tiempo circular, y segundo, la conexión entre el artista y su comunidad. Traba contrastó el énfasis en el movimiento acelerado y la falta de permanencia del arte de los Estados Unidos con el "[i]nmovilismo, la tendencia ancestral colombiana a permanecer en la quietud, aparte de todo cambio".⁵¹ Encontró esta inmovilidad en el arte y la literatura colombianos, en una repetición cíclica de eventos, como, por ejemplo, aquellos descritos en *Cien años de soledad*. Sin embargo, según Traba, "el tiempo redondo no es una invención de García Márquez, es una invención de Colombia (o un hecho congenital colombiano)".⁵² En este sentido, Traba comparó a García Márquez y Alejandro Obregón, afirmando que ambos "fuerzan la anécdota para que se torne atemporal, al rodearla de auras inverosímiles, al excluirla del tiempo histórico, la colocan en el tiempo circular y recurrente del mito, la extraen de lo real contingente y la elevan al nivel de la leyenda."⁵³ Ella también comparó a García Márquez con Botero porque los dos tenían un acercamiento paralelo a la cultura nacional colombiana.⁵⁴ "El mundo de Botero," explicó Traba, "es absolutamente inmóvil y los gestos parecen recuerdos de cosas que nunca ocurrieron."⁵⁵

En cuanto a la nacionalización del arte pop, Traba consideró que la artista colombiana Beatriz González había transformado su obra de estilo pop —además basada en la cultura popular—

50. En 1974, Traba confesó que ella sintió un excesivo amor por Colombia (Marta Traba, "Declaración de amor a Colombia", *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 21 de julio de 1974. Considerando este texto, no es sorprendente que Traba haya escrito de manera tan positiva sobre sus artistas.

51. Traba, *DDV*, p. 40.

52. *Ibid.*, 105.

53. *Ibid.*, 40.

54. *Ibid.*, 73.

55. *Ibid.*, 73.

"en una unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitirlo como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente complejas y amplias".⁵⁶ El "regionalismo" fue un concepto clave para Traba, ya que describía lo que ella admiraba más del arte colombiano, en el cual "el lenguaje del artista coincide con los códigos de comprensión de una comunidad. Sin embargo, dentro de la concepción imperialista del mundo actual, tal definición de lo regional es sin cesar alterada y subvertida".⁵⁷ Esta perspectiva regionalista representó un cambio conceptual importante en la crítica de Traba de los años cincuenta cuando defendía un esteticismo eurocéntrico y veía al artista como una isla separada del flujo de la historia.⁵⁸ En *DDV*, favoreció un arte cuyo alcance ideológico y habilidad de producir significados críticos no solamente requerían vínculos más estrechos con la comunidad cultural del artista sino que también contradecían el previo apoyo incondicional de Traba a las tendencias modernistas internacionales.

La aguas profundas

He escrito con anterioridad que los errores de Traba fueron más interesantes que los aciertos de muchos críticos porque sus teorías continúan presentando interrogantes relevantes al campo artístico y crítico de Latinoamérica.⁵⁹ Muchos juzgan la virtud de sus ideas por los artistas que ella eligió como paradigmáticos de manera positiva o negativa. Por ejemplo, muchos consideran que el mexicano José Luis Cuevas, el peruano Fernando de Szyszlo, el boliviano Oscar Pantoja, y el colombiano Fernando Botero ya no tienen la vigencia que tuvieron en tiempos de Traba, y otros, como Ricardo Martínez de México, nunca la llegaron a tener a pesar de su insistencia. Por el otro lado, artistas conceptuales o experimentales que ella eliminó tajantemente, como Marta Minujín, Luis Camnitzer, Liliana Porter, y tantos otros que

56. *Ibid.*, 107.

57. *Ibid.*, 107.

58. Traba, "Crítica de arte. El genio anti-servil", p. 5.

59. Florencia Bazzano-Nelson, "Contra viento y marea", *Mundo* núm. 5, Bogotá, septiembre de 2002, pp. 22-25.

ella no mencionó, han realizado obras radicales con un poder extraordinario para articular las preocupaciones de las comunidades desde donde se enunciaron sus obras. Tampoco mencionó más de un par de veces a Frida Kahlo, lo que muestra que la importancia relativa que le dio a esa artista hasta 1970 no correspondería con el estado de santidad que adquirió años más tarde.

Aunque todos estos aciertos y desaciertos ponen en duda sus conclusiones generalizadas, también fuerzan una serie de reconsideraciones que van mucho más allá de la axiología usada para juzgar las vigencias artísticas o los esencialismos en los cuales cayó, comunes, por cierto, a casi todos los críticos de la época. Los textos de Traba anteriores a *DDV* fueron centrales para la consolidación del modernismo en Colombia y jugaron un rol importante en México, Venezuela y Puerto Rico. Aun más, sus textos, ricos en conceptos provenientes de numerosos críticos de Europa, los Estados Unidos y Latinoamérica, marcaron el horizonte teórico de su época, lo cual les da un valor histórico sin igual. *DDV*, por su parte, también es de gran valor para el lector interesado en la problemática contemporánea. Por haber estado profundamente inmersa en el proceso artístico interno del continente, Marta Traba pudo entender mejor que muchos el peligro potencial de la influencia cultural de los Estados Unidos en el hemisferio. Su crítica al imperialismo cultural del Norte se adelantó por varios años al interés emergente en los círculos intelectuales internacionales por entender y desactivar los efectos del globalismo en las culturas del Tercer Mundo.

Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida

Mari Carmen Ramírez

*Wer nicht Partei ergreifen kann,
Der hat zu schweigen.
(Walter Benjamin, Einbahnstrasse,
1928)*

I. ¿Dónde está Marta Traba hoy?

Quisiera iniciar esta reflexión¹ sobre la pertinencia del legado de Marta Traba en los debates actuales sobre crítica y prácticas curatoriales desde una perspectiva testimonial bastante personal: fue ella una de las razones que me llevaron a involucrarme por primera vez con el arte latinoamericano. A mediados de los años setenta, mientras cumplía con las asignaciones para una especialización en historia del arte en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, descubrí su obra. Marta Traba había sido invitada como crítica y conferencista en el Departamento de Español de la UPR en 1970, dos años antes de mi llegada al recinto universitario. Tal parece que su carismática personalidad había hecho mella no sólo en los estudiantes sino en cualquiera que hubiera establecido contacto

1. Debidamente ajustado para los propósitos de esta edición, el presente ensayo fue originalmente leído en el simposio *Curatorial Practice and Criticism in Latin America* organizado por The Center for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York, 2001.

con ella durante ese corto período. Era casi imposible escapar a su influencia ya fuera dentro o fuera del aula, o bien en las entusiasmadas tertulias estudiantiles que ocupaban corredores y patios del edificio de Humanidades. Todo esto vino en aumento al publicarse en 1971 su breve, aunque precisa, visión sobre el arte en Puerto Rico. Intitulado de manera sintomática, *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*,² el pequeño ejemplar contenía todos los ingredientes con que se firmaba el estilo Marta Traba. Era una mezcla de vehemente pasión, de análisis lúcido y al mismo tiempo riguroso, de habilidad prosística, y, sobre todo, de audaz y honesta disponibilidad para ejercer su juicio sobre artistas y asuntos que llamaban su atención. Algo comparable a aquella "crítica parcial" que Charles Baudelaire privilegiaba en sus escritos sobre arte. No es de sorprender que su libro repentinamente haya tanto motivado como dividido a la comunidad artística local, la que, hasta entonces, se había desarrollado relativamente alejada —tal vez por ignorarla— de todo tipo de mirada crítica capaz de producir un giro de trescientos sesenta grados como la representada por Marta Traba. De hecho, tan astuta mirada podría considerarse ahora como la encarnación de un axioma con el que Walter Benjamin insinuaba la esencia crítica baudelaireana: "Quien no toma partido debe callarse".³

Sin embargo, no fue sino hasta 1978, siendo yo subdirectora del Museo de Arte de Ponce, cuando tuve la oportunidad de asistir a una conferencia de Marta Traba. Sólo entonces pude apreciar, personalmente, aquello que percibimos hoy como su leyenda en acción. El asunto tratado era nacionalismo y arte latinoamericano.⁴ Bosquejó la tesis con su característica chispa. Esta consistía en la exaltación de cualidades inherentes a

una forma emancipada y militante de nacionalismo (óptima para las condiciones del Tercer Mundo) en oposición a la manera rasteramente patriotera y regresiva, tradicionalmente favorecida en su provincianismo por los sectores conservadores. Desde mi butaca en el auditorio observaba cómo el público, por lo general pasivo y formado por artistas locales, estudiantes y auspiciadores del encuentro, se vio de repente dividido entre aquellos que la seguían ciegamente y los demás que la rechazaban de modo ostensivo. La parte dedicada a preguntas y respuestas cumplió las condiciones de un evento de veras memorable en cuyos instantes de plenitud se dieron altercados entre la conferencista y sus malévolos críticos. Desde luego "la polémica" era el fuerte de Marta Traba e implicaba una desfachata-da contienda verbal y de ideas que por momentos rayaba en el cinismo. Tanto la seducción como la provocación del público eran concebidos por ella como aspectos de importancia en su misión crítica encaminada a que todos pensaran por sí mismos y "tomaran partido" respecto a los asuntos en pauta. En dicha tarea se veía auxiliada por su ágil imaginación, amén de un poderoso dominio de palabra, tanto verbal cuanto escrita. En seguida, tanto su formación literaria como filosófica —me refiero a los cursos que tomó en la École des Hautes Études, en La Sorbonne y en L'École du Louvre— se hacían sentir. Tratándose de una escritora hecha y ampliamente publicada (una condición que mantenía mucho antes de adoptar la crítica de arte), Marta Traba hizo del lenguaje el arma más poderosa para sus intensas luchas. Aquella con la que no sólo "trababa una polémica" (*polemós* en griego significa "guerra"), sino en cuyo estado de hostilidad prácticamente aplastaba al enemigo.

Tanto mi experiencia directa con Marta Traba como la posterior valoración de su impacto en el escenario artístico de Puerto Rico y de América Latina no vendrían a colación si no condensaran el bagaje de muchos otros historiadores del arte, críticos y curadores en ciernes, quienes alcanzan la madurez en nuestro continente entre las décadas de los sesenta y los setenta. Para todos nosotros, ella personificaba no sólo la voz crítica más elocuente y coherente jamás surgida en nuestra región, sino la más pura índole de aquella tradición crítica iniciada en el arte por Baudelaire. Aquella ejemplificada por otras dos figuras notables del período (las "décadas vulnerables" que

2. Marta Traba, *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Librería Internacional, 1971.

3. Walter Benjamin, "The Critic's Technique in Thirteen Theses —(Selections on One-Way-Street)", in *Reflections, Walter Benjamin: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Nueva York y Londres: First Harvest / HBJ editions, 1979, p. 80.

4. Marta Traba, "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional", en *Documentos Revista Hispanoamericana* VIII, Nos. 23-24, Washington, DC, agosto-septiembre de 1979. Reimpreso en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá / Planeta Colombiana Editorial SA, 1984, pp. 308-318.

descollan en sus escritos) tales como Clement Greenberg en los Estados Unidos y Pierre Restany en Europa. Más aún, tanto los logros de Marta Traba como su proyección en general parecían superar a sus congéneres de profesión. En su mezcla de ardoroso compromiso, de interpretación sociológica basada tanto en la teoría como en una estética rigurosa, se brindaba un enfoque artístico bastante sofisticado que no carecía de dimensiones políticas ni sociales. Además de ser escritora y crítica de arte, ella fungía incluso como innegable pionera de la curaduría, así como docente, directora fundadora de museo y personalidad pública de la televisión. Todas esas cautivantes cualidades la convirtieron en referencia indispensable para aquellos de nosotros quienes descubríamos, por vez primera, el vasto y complejo fenómeno de lo que denominamos "arte latinoamericano". Al mismo tiempo, buscábamos una salida tanto para el formalismo estéril como para el historicismo que habían estigmatizado los estudios del arte en los años setenta. Al menos en mi caso particular, Marta Traba cumplió un papel de valioso paradigma a medida que fui esforzándome paulatinamente en definir mi propia posición frente a tres asuntos axiales: (1) El aspecto sin resolver de la realidad colonial de Puerto Rico (el "indecible" protectorado americano). (2) La asepsia discursiva del mundo académico en los Estados Unidos. (3) La estructura tanto burocrática como corporativa de los museos.

Además, muy a pesar del extraordinario reconocimiento logrado por ella al paso del tiempo, la influencia de Marta Traba parecía haber llegado a su fin después de su inoportuna muerte en 1983. Ella y su marido, el bien conocido crítico literario Ángel Rama, fallecieron trágicamente en un accidente aéreo en las cercanías de Barajas, el aeropuerto de Madrid, mientras se dirigían a una conferencia internacional en Bogotá, Colombia. Es sabido que, a fines de los ochenta y principios de los noventa, todo parecía señalar que el mundillo artístico latinoamericano estaba listo para desvincularse de Marta Traba (recordemos de paso que "traba" implica en nuestra lengua desde un impedimento hasta un estorbo). Podría citarse un puñado de razones (personales, políticas y culturales) para explicar la mengua de interés en su obra. No cabe duda que, en los años noventa por ejemplo, tanto la animadversión personal que provocaban sus críticas entre aquellos sectores que no perdonan,

como el poner el dedo en la llaga, tal como hizo con sus convincentes señalamientos a la trayectoria de determinados artistas, perjudicó su imagen póstuma. Inclusive, a partir de la consolidación del conceptualismo como "lingua franca" del mundo internacional del arte, todos aquellos paladines de la pintura que tan celosamente fueron señalados por Marta Traba como emblemas de la resistencia artística en América Latina parecía que no habían sido capaces de resistir los embates del tiempo. Ese grupo tan controvertido —en plena ofensiva hace tres décadas y totalmente inofensivo hoy— incluía a Fernando Botero, Fernando de Szyszlo, Alejandro Obregón, Ricardo Wiedemann, Enrique Ramírez Villamizar y a José Luis Cuevas, entre otros. Más aún, el hecho de que muchos de ellos pronto se convirtieran en artículos de primera necesidad artística del mercado planteó dudas serias sobre la legitimidad de sus juicios críticos entre el sector progresista de los historiadores del arte y curadores emergentes.

Hay que citar otras razones tanto políticas como culturales para explicar el debilitamiento de la leyenda de Marta Traba y, en cierta medida, su declinación. Por un lado, ocurrieron dramáticas transformaciones en el paisaje político latinoamericano de las dictaduras a partir de mediados de los ochenta alterando así, de manera significativa, el ámbito sociocultural que mantenía en pie, si no en paz, la crítica militante de Marta Traba. El fin de la Guerra Fría, el colapso de los regímenes autoritarios en Sudamérica, la desparramada adopción del neoliberalismo y la liberación de los mercados a todo lo largo del continente, amén de la crisis endémica de unidad entre los movimientos de la izquierda latinoamericana, afectaron de modo decisivo el marco bipolar de oposiciones que justificaba la postura de *resistance* adoptada por ella. Por el otro y como es bien sabido, el propio mundo artístico se vio sujeto a cambios drásticos durante dicho período. Tanto la ascensión repentina como la influencia combinada del posestructuralismo y de la condición posmoderna, por ejemplo, operaron hasta dismantelar muchas de las grandes narrativas y certidumbres históricas que configuraban la rama existencial del humanismo de Marta Traba. A su vez, el pluralismo que en seguida cundió en el mundo artístico, desde mediados de los setenta, seriamente puso en jaque el papel del crítico de arte junto con sus exageradas afirmaciones absolutas. Más que en

ningún momento anterior, la crítica artística se convirtió en una herramienta subordinada al sistema mercadológico del arte, o sea, en toda una mortificante función que ella hubiera aborrecido. Según he escrito en otro ensayo,⁵ la aparición simultánea de la figura (supuestamente) más neutra y maleable del curador de arte contemporáneo pronto eclipsaría la visibilidad del tipo de "árbitro artístico" representado por Marta Traba. En tal contexto, tanto su enfoque de resistencia política así como su tendencia crítica hacia la polémica amenazaban en convertirse en reliquias de un período de guerrilla artística emanadas de las incomodidades de la Guerra Fría.

Sin embargo, a mi juicio, la situación ha resultado en una seria omisión o bien en un profundo equívoco acerca del legado de Marta Traba; y no podemos permitirnos que persista dicho engaño. La omisión nace del hecho de que tanto su método crítico como sus indagaciones responsables sobre la producción artística en América Latina a través de tres décadas fundamentales del siglo xx (de los años cincuenta a los ochenta) fueron marginados por una nueva generación de críticos en nuestros países. Éstos, quizás más atraídos por la teoría francesa posestructuralista y posmoderna así como por la teoría crítica norteamericana, simplemente soslayaron el legado intelectual de Marta Traba. Gran ironía si pensamos que ella fue, innegablemente y debido a su bagaje e intereses literarios, la primera crítica de arte en América Latina que absorbe la crítica teórica francesa casi desde su irrupción, allí mismo, donde se origina. De modo semejante, no sólo fue la primera ávida lectora de Clement Greenberg, de Harold Rosenberg y otros bien conocidos críticos de su época en los Estados Unidos, sino que, además, muchos de los argumentos clave planteados por ella en su influyente libro *Dos décadas vulnerables* —oportunamente reimpresso en la presente edición después de varias décadas de impasibilidad— se derivan de un *diálogo silencioso* con sus colegas críticos norteamericanos. Escribo "silencioso" debido a que una marca registrada de sus ensayos fue la ausencia de

5. Mari Carmen Ramírez, "Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation," en *Thinking About Exhibitions*, org. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, pp. 21-38.

notas o referencias bibliográficas.⁶ El malentendido, a su vez, radica en la acomodaticia reducción de Marta Traba a su rol de *crítica engagé*, el que se asocia con una lectura perjudicial y con prejuicios de nuestros países basados en la ampliamente diseminada Teoría de Liberación de los sesenta. Como pretendiendo insinuarlo, no obstante sus justificables puntos flacos y sus tan fascinantes contradicciones, el aporte de Marta Traba supera con mucho esa limitada evaluación al haber introducido al debate un modelo crítico íntegramente innovador para el arte del continente, tanto en su época como hoy.

Debido a tales factores, la consideración del legado de Marta Traba no puede continuar sin que antes se levanten algunas cuestiones complicadas. De inicio, ¿en qué medida se torna relevante hoy una discusión sobre su modelo crítico? Esto es, en una época en la que se han puesto de lado los cánones estéticos y los sistemas axiológicos, ¿tiene validez revivir el papel del arbitraje tanto artístico como ideológico que representa Marta Traba? Dicho de otro modo, bajo la tutela del sistema capitalista neoliberal, ¿es posible abolir, o al menos ignorar, el tipo de enfoque parcial y polémico a la crítica de arte como el que se identifica con ella?

Aunque se acepte, de hecho, la pertinencia de una reconsideración de su legado, tenemos que confrontarnos todavía con un dilema que intimida: ¿de qué manera comenzaremos a comprender tan compleja figura en toda su laberíntica amplitud? ¿Cuáles son los asuntos básicos y los problemas metodológicos en juego para entender el estimulante, aunque contradictorio, fenómeno que Marta Traba representa para el arte latinoamericano moderno? ¿Cómo recuperar, por ejemplo, su preocupación

6. Desde otra perspectiva, en su nota editorial a la versión (abreviada) de su texto sobre *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1977, Héctor Olea hace notar esa falla, sobre todo en lo concerniente a las ideas de "resistencia", de "inviabilidad de la estética en el arte contemporáneo", de "crítica de la industria cultural", de "ideología del cierre", de "lo falso y el fetiche", todas ellas temas recurrentes en la *Teoría Estética* [1970] de Theodor W. Adorno; cf. "Pérdida de la esencia artística: crítica de la industria de la cultura", "Concepto de armonía e ideología del conjunto armónico", "Verdad y fetichismo en las obras de arte". Ver "Furniture as Frame", en *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (org. Héctor Olea y Mari Carmen Ramírez), New Haven y Londres, Yale University Press / The Museum of Fine Arts, Houston, 2004, p. 153.

por una identidad artística continental frente a la postura desconfiada y de algún modo nihilista del "no-esencialismo" vigente en nuestro período posmoderno? ¿Es posible que el "constructo" elaborado por ella para el arte latinoamericano siga siendo válido para nosotros hoy?

A su vez, tales preguntas no serían de utilidad si no nos condujeran al meollo del fenómeno Traba. Brevemente dicho, ¿escapa Marta Traba a las posibles coordenadas de un debate muy actual? La tentativa de responder a esta última cuestión exige que reconozcamos los cimientos dialécticos en los que se apoya no sólo su pensamiento sino también su personalidad: una personalidad que fue, de modo esquemático, tan paradójica como polémica, inasible aunque muy oportuna. Tales son algunas de las consideraciones fundamentales en las que se sustentará mi lectura de tan curioso personaje.

Entonces, en lo que a seguir se plantea trataré de esbozar un acercamiento incipiente a algunos de los puntos clave postulados en su obra y por su persona. Al hacerlo, evitaré ahondar tanto en su aprecio como en su condena de artistas o movimientos específicos para poder concentrarme en asuntos de mayor amplitud que puedan auxiliarnos hoy en una más clara identificación de las coordenadas de la estrategia crítica de Marta Traba. Esta interpretación mía se basa en un par de libros básicos que condensan el quid de sus argumentos, así como en otros ensayos de aquellas décadas cruciales de los sesenta y los setenta. El primer libro, intitulado *La pintura nueva en Latinoamérica*,⁷ fue publicado en Colombia a principios de los sesenta, reuniendo una serie de cinco conferencias que dictó en la capital ese mismo año. El segundo es, por supuesto, el bastante conocido *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*,⁸ referencia fundamental para cualquier discusión de Marta Traba, en particular, o de nuestro campo, en general.

7. Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

8. Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

II. El territorio polémico

A. Un protagonismo fundador

El primer aspecto a tomarse en consideración en torno a Marta Traba implica la índole fundadora y precursora de su rol clave en cuanto crítica. Siguiendo a su mentor inicial en Buenos Aires, Jorge Romero Brest, se convierte en una de las primeras críticas de tiempo completo que emergen profesionalmente en América Latina (el otro, Damián Bayón, también había sido estudiante del maestro). No obstante, a diferencia de Romero Brest, quien se manejó en la sofisticada y urbanizada capital de la Argentina, ella tuvo como destino operar en los medios provincianos, periféricos de hecho, de ciudades como Bogotá, a fines de los sesenta, de San Juan de Puerto Rico (1970) y de Caracas (1976). Tanto su influencia como el papel que se trazó para sí misma desde un principio no pueden ser explicados, entonces, sin la consideración de una calamidad que nos es endémica. Me refiero a los vacíos institucionales y críticos que han venido caracterizando la debilidad altamente dependiente de las esferas artísticas en la mayor parte de los países de América Latina desde la Colonia. Tal vez México, Cuba, la Argentina y el Brasil sean excepciones en las cuales la presencia de revoluciones políticas así como de proyectos intensivos de modernización habían creado, desde la década del 20, campos artísticos relativamente autónomos y capaces de sustentar ciertos modos de actividad crítica e institucional. En el resto de Latinoamérica, no obstante, el llamado "crítico emergente" no tuvo otra opción a no ser el generar tanto el espacio como las condiciones materiales para su propia actividad profesional. En dicho sentido, todos esos críticos estuvieron llamados a convertirse en "productores de infraestructura", un término que suele reiterar entre colegas Justo Pastor Mellado para describir nuestra propia función profesional de curadores de arte en la América Latina actual.

Sin embargo, en vez de sentirse intimidada o constreñida, la personalidad de Marta Traba pareció encantarse con el desafío de forjar nuevos derroteros en medios tan hostiles cuan indiferentes. Ya fuera que tales rutas involucraran la creación de instituciones o bien la elaboración de criterios artísticos en lugares

donde nunca existieron, ella jamás puso en duda el acometer la tarea. Dicho sea de paso, a sólo tres años de su llegada a Bogotá de Europa, Marta Traba había obtenido con éxito el apoyo para el establecimiento de un Museo de Arte Moderno, algo antes inconcebible en el escenario ensimismado y provinciano de esa capital andina. El museo abre sus puertas dos años después (1963) teniéndola como directora fundadora. El antes mencionado caso polémico de Puerto Rico ilustra, también por su extremismo, la praxis activista de Marta Traba. Bajo el escenario de una colonia insular caracterizado por el grave rezago de la infraestructura cultural y la carencia de crítica local, en 1970 representa ella la primera mirada objetiva y realmente informada que examina la producción artística contemporánea. Aunque con cierta empatía cultural, la suya era una mirada extranjera (en el sentido de lo extrínseco). Ésta, debido a su propia soltura en dicho entorno, era capaz de ponderar con libertad pros y contras así como los puntos fuertes y débiles de la producción artística de la localidad para, de ese modo, legitimarlos. El hecho de que dos de los libros publicados por ella en dicho período incluyan el verbo "mirar" en el título, ya sea *Mirar en Caracas* (1974)⁹ o bien *Mirar en Bogotá* (1976),¹⁰ es una prueba de la frecuencia en que tal operación se repite. En ambos contextos, la estrategia de Traba —ilustrada por su *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*— consistía en un allegarse, mirar de cerca el arte en torno suyo, absorber todo lo que había al alcance sobre la historia y contexto del lugar, para finalmente reaccionar de inmediato desencadenando una polémica. Esto último no era sino el equivalente a una toma de armas por los artistas e intelectualidad locales para que asumieran su responsabilidad crítica frente al arte. Por supuesto, la declinación de este tipo de estrategias, semejante al ejemplo de Puerto Rico, provocó que la legitimización promovida por ella de ciertos nombres y tendencias insulares se convirtiera en un mecanismo de división dentro de la atrasada escena artística portorriqueña.

9. Traba, *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974.

10. Traba, *Mirar en Bogotá*, Selección de artículos de la revista *La Nueva Prensa*, 1961-1965], Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura / Biblioteca Básica n° 14, 1976.

Bien pudiera argumentarse que el carácter beligerante de la crítica de Traba, así como su instintiva naturaleza reactiva, estaban directamente vinculados a las condiciones extremas en las cuales fue llamada a operar. Como ella misma acostumbraba notar: "No tengo espíritu contradictorio. Tengo espíritu de lucha, porque nada en América [Latina] puede hacerse sino peleando"¹¹ en ese ámbito traicionero. Por ello, el estigma polémico de su crítica era la manifestación externa de una inobjetable postura ética insondable donde se albergaban el par de conceptos clave con los que su obra se articula: "autenticidad" para enfrentar el carácter factual de lo real y "resistencia" a la carnada del *mainstream*.¹²

Para subrayar tanto el papel pionero como la postura combativa, estaba la noción militante de Marta Traba respecto a la función de la crítica en América Latina. Una labor por momentos impregnada de mesianismo. A su juicio, una de las grandes fallas de jóvenes sociedades como las nuestras era *la falta de espíritu crítico*, y no sólo en el arte sino en cualquier otra esfera del empeño humano. En un continente que, de acuerdo a su caracterización, está poblado de "apologistas (...), de gentes genuflexas", la crítica es tan necesaria que "se hace sentir, casi dolorosamente",¹³ dice ella. De no ser satisfecha dicha necesidad, el continente estaría condenado al estatuto de una "irremediable y oscura provincia".¹⁴ Es por ello que la crítica de arte no sólo era una profesión para Marta Traba. Al contrario, estaba destinada a jugar el papel decisivo y autoconsciente de la edificación y desarrollo de las sociedades latinoamericanas. Esa especie de mesianismo del Nuevo Mundo, a su vez, revela su asimilación de toda una tradición intelectual latinoamericanista, la cual, desde fines del siglo xix y a principios del xx, representaron escritores como José Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Alejo Carpentier, entre otros.

11. Traba, "Entrevista atemporal". Preguntas y respuestas seleccionadas por Beatriz González, de reportajes concedidos por Marta Traba, en *Marta Traba*, 1984, p. 338.

12. De nuevo, según lo sugerido en la nota 6, ambos conceptos tanto de *autenticidad* (Eigentlichkeit) como de *resistencia* (Widerstand) son vertebrales en el pensamiento teórico de Adorno Véase II.C.

13. Traba, "Entrevista atemporal", (1984), p. 340.

14. *Ibid.*

B. Latinoamérica como un todo

Estrechamente entrelazada con la perspectiva del Nuevo Mundo de Traba se da la dimensión continental de sus actividades críticas. Fue ella, en efecto, la primera en elaborar un marco crítico que toma en cuenta la suma de países y nacionalidades que configuran la América Latina. En su caso, no obstante, ese panorama abarcador era cualquier cosa menos una abstracción. Las cinco conferencias que comprenden *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961) revelan ya una experiencia directa y en profundidad de artistas y movimientos a lo largo de México, Centroamérica y el Caribe hasta llegar a la Argentina. La idea de desplazamiento más allá de fronteras nacionales, bajo forma de un exilio voluntario o de un viajar constante, se tornó, por lo tanto, en algo esencial para la autodesignada "misión" de Traba desde los albores de su carrera. Con objeto de entender el significado de dicho aspecto de su obra, se hace imperativo considerar el relativo aislamiento que hace mella en los países latinoamericanos hasta los sesenta. El único otro crítico que compartía la amplísima perspectiva continental de Marta Traba en aquella época, Damián Bayón, a mediados de los setenta hizo esta observación: "La verdad es que viajar y establecer conexiones no es cosa fácil en un continente gigantesco en que cada país y ciudad parece aislarse y hasta desconfiar de sus vecinos próximos o remotos".¹⁵ El hecho de que ella se haya encargado de establecer personalmente dichos vínculos desde fines de los cincuenta señala, por una parte, su insaciable curiosidad y sed de conocimiento renovado; por la otra, revela la presencia, desde un principio, del tipo de visión a gran escala en el cual se apoya su vasto proyecto crítico para abarcar América Latina como un todo.

Elaborando sobre su propia experiencia del arte y de los artistas del continente, Marta Traba colocó los cimientos para una edificación axiológica y ampliamente teórica del arte "latinoamericano", (una *minima moralia*, si aprovechamos el pensamiento de Adorno). Trátase de un ambicioso, aunque por momentos

ambiguo proyecto, que ella persiguió con denuedo a lo largo de toda su vida. Debe destacarse, sin embargo, que el *constructo* de Traba no posee nada en común con la visión estereotipada y enrarecida que pasa hoy por arte "latinoamericano" en los centros hegemónicos. La amplia identidad continental defendida por Marta Traba no se basaba ni en homogeneidad ni tampoco en la exaltación del exotismo autóctono, dos conceptos que rechazaba con vehemencia. En vez de eso, la fundamentaba en la diferencia tanto cultural como geográfica, en la complejidad y en el desigual desarrollo sociopolítico que identifica a más de una veintena de países en la región. En sus palabras: "Somos una familia, pero tenemos diferencias como toda familia".¹⁶ Empero, muy a pesar de tales diferencias disfuncionales, creía que era posible articular una noción de América Latina sobre la base de "algo mucho menos tangible y más difícil de encontrar; un temperamento, una reacción peculiar a la realidad, la vida y la muerte".¹⁷ Con claridad, dicho discurso contradecía un arraigado esencialismo en lo más profundo de su pensamiento crítico. Un esencialismo compartido por la mayoría de sus contemporáneos, el cual, no obstante, entraba en conflicto con las inclinaciones sociológicas —incluso marxistas— de sus enfoques teóricos. Aquí subyace una de las contradicciones más hondas de su marco intelectual y, tal vez, uno de los obstáculos más problemáticos para la recuperación de su legado hoy.

C. "Autenticidad" y "Resistencia"

Según se ha indicado ya, el par de conceptos que mantienen en pie la construcción continental de Marta Traba son el de "autenticidad" y "resistencia". El primero tematiza *La pintura nueva en Latinoamérica*; mientras que el segundo es la tesis central de *Dos décadas vulnerables*. Los desarrollos culturales y sociopolíticos de los diez años que separan ambos libros son responsables de la urgencia con la que estos conceptos de dependencia mutua se ponen en juego en el marco crítico de Traba. (En ese sentido, ambos libros deben leerse juntos, puesto que implican dos etapas del mismo argumento). En el punto

15. Damián Bayón, "A guisa de prólogo donde el autor se cura en salud", *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 9-10.

16. Traba, "Entrevista atemporal", (1984), p. 342.

17. *Ibid.*

crucial de tales procesos surge un hecho ineludible: la influencia política y cultural de los Estados Unidos y la amenaza que la hegemonía norteamericana representa para América Latina. Para denunciar dicha situación, Marta Traba estructuró los dos primeros capítulos de *Dos décadas vulnerables* como si fueran una "partida" entre posiciones diametralmente opuestas e irreconciliables. Éstas, por un lado, representadas por el país altamente industrializado, el tecnológicamente dominante y orientado a la sociedad de consumo de los norteamericanos; por el otro, el desarrollo desequilibrado y míticamente ensimismado de América Latina. Contrastando con la estructuración más simple del argumento del primer libro, aquella asimilación del trabajo de su profesor Pierre Francastel que ella absorbió de manera cercana, *Dos décadas vulnerables* pone de manifiesto cómo se empapa ella en las corrientes teóricas más avanzadas de la época. Esto abarca desde los teóricos de la Escuela de Frankfurt (principalmente Adorno, Marcuse, Benjamin y Bloch) hasta Lévi-Strauss, Barthes, Lefebvre, Greenberg, McLuhan y Enzensberger. Con la excepción de Mário Pedrosa, me es difícil pensar en otro crítico de las artes plásticas en Latinoamérica que fuera consciente tanto de la producción de todo este corpus teórico como de asumir una posición capaz de integrarlos, a su marco crítico, del modo que Marta Traba lo hizo.

En *La pintura nueva en Latinoamérica*, el tan escasamente conocido segundo libro de Marta Traba, se nos brinda un punto de inserción necesario tanto en su obra como en sus ideas. En las cinco conferencias que lo configuran se argumenta que, después de años de copia de modelos importados o bien de habernos inmiscuído en el camino erróneo del realismo socialista —ilustrado por el muralismo mexicano y tendencias "americanistas" que lo acompañaron—, la nueva generación de pintores tales como Botero, de Szyszlo y Obregón, entre otros, finalmente habían encontrado una forma sin igual de expresión pictórica que era consistente con su realidad en el Nuevo Mundo.¹⁸ La "autenticidad", o sea, la deliberada proyección de nuestro verdadero yo, estaría pues emergiendo como el bloque

18. Este tema es reincidente en los escritos de Marta Traba. En una ponencia leída durante la I Bienal Centroamericana de la Pintura ("La pintura como medio de comunicación", 16 de septiembre de 1971), reitera esos ejemplos,

de cimentación ontológica del sistema Traba, tornándose en concepto clave que identificaría el "nuevo arte" de América Latina. Lo que se trataba de significar con dicha noción no era una escuela ni tampoco una corriente estética. Era la reivindicación, al contrario, de una *diferencia* traída a la luz respecto de los modelos tanto hegemónicos como mercadológicos. A su juicio, artistas como los mencionados, estarían evitando "el peligro" de que nuestro arte fuera mero entreguismo. En el caso de Latinoamérica, tal *diferencia* sería el resultado tanto del conocimiento como de la aceptación por parte del artista de la especificidad geográfica e histórica de su contexto. En el meollo de dicha noción se hallaba subyacente el concepto, de algún modo mítico, que Marta Traba tenía de América Latina. El mismo que ella justifica en *Dos décadas vulnerables* en términos de la teoría de Lévi-Strauss (resultado, a mi juicio, de su experiencia con la realidad "aislada", y en cierta medida hermética, de Colombia). En su opinión, y en contraste radical con los Estados Unidos, Latinoamérica estaba impregnada de un tiempo y de una realidad diferentes. De hecho, aquí nace la anteriormente referida "resistencia a los metalenguajes" —parodias de minimalismo, op y pop-art, happenings, "anti-artes" que, según ella, abrumaban al continente en esos años—, los cuales, en su esquema de polaridades, sólo podrían superarse con la *recuperación del lenguaje*.¹⁹ En términos de su realidad "autocentrada", el compromiso de producir un arte

aquí en relación a su idea de *resistencia cultural*: "Aunque sea imposible hacer el estudio del caso latinoamericano para insertarlo en el tema de la ponencia, deseo consignar el valor del lenguaje y la importancia de comunicación efectiva que tuvo para el continente la resistencia a la invasión yanqui, protagonizada por los comportamientos de artistas que van desde la generación de Tamayo hasta la generación de José Luis Cuevas. Matta en Chile, Amalia Peláez y Lam en Cuba, Szyszlo en Perú, Obregón y Botero en Colombia, Ricardo Martínez en México, Morales en Nicaragua, Carlos Alonso en Argentina, representaron la *resistencia* a los metalenguajes [...]" Reimpreso en la *Revista de la Facultad de Humanidades* n° 2, Río Piedras, Puerto Rico: UPR, 1973.

19. En la ponencia destacada en la nota anterior, añade: "La revolución de la pintura latinoamericana consiste en la recuperación del lenguaje. Está en condiciones de hacerlo, porque los metalenguajes no corresponden a sus propias crisis; representan la asunción artificial de una crisis ajena, la norteamericana." "La pintura como medio de comunicación" [ponencia, 1971]; reimpresa en *Marta Traba* (1984), p. 298.

nuevo fue algo fundamental para que las artes plásticas de América Latina tomaran posesión de lo suyo. Inútil reiterarlo, en la medida en que los artistas mantuvieran su búsqueda de autenticidad, eso les tendría asegurado un lugar en el sistema axiológico de Marta Traba. De ahí deriva su defensa de pintores como Botero y Obregón en Colombia, de Szyszlo en el Perú o Carlos Alonso en la Argentina con los cuales daba frente a su rotundo rechazo de corrientes generadas en los países centrales, tales como el pop o bien el conceptualismo.

Más aún, *La pintura nueva en Latinoamérica* establece sin tapujos su honda preferencia hacia el medio pictórico. Su rigurosa educación en estética e historia del arte, así como su inagotable pasión por la pintura renacentista y barroca, las que había estudiado en París con Bernard Berenson y en Roma con Giulio Carlo Argan, pudieron haber sido responsables por ese incontestable prejuicio arraigado de modo inherente a su crítica. Para Marta Traba, la pintura era un lenguaje y, como tal, era capaz de comunicar el "código" o la fibra más íntima de la joven cultura latinoamericana. Era la pintura su medio preferido, incluso, para la "comunicación de significados", los cuales consideraba ella como la mira de todo arte.

En *Dos décadas vulnerables*, la "autenticidad" cede el paso a una noción de "resistencia" recargada política e ideológicamente. El propio título anuncia ya la tesis subyacente del libro: después de dos épocas de logros contundentes y continuos (los cincuenta y los sesenta), los artistas de América Latina, cada vez más, caían bajo la influencia perjudicial de los Estados Unidos, un hecho que amenazaba con suprimir las ganancias sustanciosas de esas dos décadas. En ese contexto, "resistencia" se convirtió en un término bajo el que se abrigaron artistas y movimientos capaces de transmitir *una verdad o conocimiento reveladores*. De modo significativo, la comprensión que Marta Traba tenía de los Estados Unidos era mucho más compleja que una mera denuncia del imperialismo norteamericano. Una cuidadosa lectura de ambos libros nos revela a los Estados Unidos ya sea como modelo o bien como contrapartida a partir de los cuales articuló su marco crítico de un arte para Latinoamérica. De hecho, era ella una gran entusiasta del arte y de la cultura de los Estados Unidos. Desde su perspectiva, la experiencia que llevan a

cabo sus artistas, tanto la escuela abstracta de pintores de California como el expresionismo abstracto, era el paradigma más cercano que los artistas latinoamericanos tenían al alcance para superar su innata dependencia cultural de Europa. No obstante, la manera de seguir este modelo no era la copia ciega de la pintura expresionista-abstracta, del arte pop o del minimalismo, sino el continuar la propia búsqueda independiente hacia un arte con autenticidad. La recuperación de la autonomía del dibujo —"el dibujo como lenguaje insuperable" lo llama— es un punto clave de su argumento que explica su apego por "los mundos dibujados por [José Luis] Cuevas";²⁰ una consideración quizás demasiado plagada de expectativas resistentes. Es bien sabido que, al paso del tiempo, sus héroes de la resistencia se institucionalizaron a través de los mercados hegemónicos; en el caso mexicano, rebeldías duraderas como las de los "murales efímeros" de Cuevas erigieron incluso, décadas después, la megalomanía del museo propio.

Contra el lugar-común que prevalece todavía hoy sobre la figura de Marta Traba, deberá enfatizarse que el punto crítico del arte latinoamericano no era, para ella, la tan jactanciosa y ya exhausta noción de "identidad". En efecto, dicho concepto ni siquiera aparece como un elemento definitorio de su pensamiento. Del mismo modo, ella descartó nociones tales como la de "universalismo" o de "nacionalismo"; desde su perspectiva, esos no eran los parámetros con los que se podía articular el debate sobre arte y cultura latinoamericanos. Después de todo, en su opinión, los norteamericanos tuvieron éxito no por que hubiesen aspirado a lo universal, sino por el hecho de haber impuesto su forma propia de regionalismo. Es, pues, esta noción de "lo regional" articulado en términos de una identidad continental, e incluso concebida como instrumental para la

20. En un artículo periodístico, Traba establece una vez más las dos oposiciones: "Mientras estamos (estoy) a punto de levantar bandera blanca ante la mayoría de los experimentos perfectamente idiotas que está practicando el arte actual en manos de artistas despavoridos por los anuncios de una supuesta extinción a plazo fijo, los mundos dibujados por Cuevas (...) cobran un relieve aún más poderoso que el que les corresponde por derecho". "El dibujo como lenguaje insuperable", *El Tiempo*, Bogotá, 1971; reimpresso en *Marta Traba*, 1984, p. 190.

emancipación, lo que creo justifica una más profunda recuperación y reconsideración de su obra hoy.

III. Un legado paradójico

A modo de conclusión, desearía retomar dos preguntas fundamentales planteadas antes: ¿Se halla fuera de las coordenadas de un debate contemporáneo el legado intelectual de Marta Traba? ¿En qué medida su paradigma de crítica es relevante para nosotros?

Como he tratado de esbozar esquemáticamente aquí, el proyecto latinoamericanista de Marta Traba se basó en la necesidad de crear una tradición que no fuera sólo artística, sino también crítica y metodológica. Montó ella un modelo de praxis crítica en países donde las posibilidades de la crítica no superaban los lindes del "comentador", del "cronista", o bien del "periodista de suplemento cultural". Su más notable aporte en este campo radica en su tentativa de situar la problemática de una estética para América Latina en la médula de una realidad sociopolítica de la cual no es posible escapar. Para lograrlo, Marta Traba aceptó desde un principio que la crítica, por sí sola —en el sentido del establecimiento de ciertos patrones de gusto y discernimiento estético—, no era suficiente. El lograrlo requería de una perspectiva interdisciplinaria que se hiciera cargo del papel y la función del propio arte dentro de una realidad sociopolítica específica. La noción de *contexto* era, pues, esencial para cimentar su lectura empírica de la obra de arte. Contribuyó, así, a una "postura ética" en la crítica de arte, a partir de la cual se hacía la denuncia corrosiva de nuestra condición periférica. En este aspecto, su crítica combativa difiere substancialmente de aquellos contemporáneos suyos como Clement Greenberg: "No me gusta luchar. Me toca hacerlo, porque siento que es mi deber. Preferiría vivir dentro de un orden justo y servirlo dócil, leal y apasionadamente".²¹ Sin embargo, debemos ser cuidadosos en no restringirla de modo exclusivo al nivel de una crítica que habla sobre cultura desde un punto de vista sociológico. Más allá de las inclinaciones

innatas de su trabajo, Marta Traba jamás perdió contacto con la obra en sí, desarrollando una manera sofisticada y enriquecedora del escribir sobre arte, la cual se encuentra todavía entre las mejores que se hayan producido en América Latina.

Tales rasgos, no obstante, no pueden separarse de las extremas paradojas que imponen su pensamiento como su personalidad. La primera de tales contradicciones reside en el hecho de que, a pesar de la tendencia arraigadamente teórica y sociológica de su obra, su marco crítico permaneció trancado entre dos puntos indisolubles: esencialismo ambiguo e ingenua metonimia de la vastísima realidad latinoamericana. La segunda de ellas reside en su predilección por la pintura a expensas de modos más experimentales de arte en aquel momento; una postura paradójica si se considera la premisa subyacente de que la América Latina estaba destinada a producir una forma totalmente innovadora de arte. En otro nivel, la inmediatez polémica de sus esfuerzos críticos vino a contradecir seriamente aquellos fundamentos teóricos más rigurosos de su pensamiento. En ese sentido, su oportuna participación en controversias de las escenas artísticas locales se convirtió, a la larga, en algo de mayor importancia que su propia capacidad de articular teoría. Esa bien puede ser la razón por la cual es más conocida por sus profusos ensayos, artículos y reseñas que por el complejísimo marco crítico que montó para su interpretación de la producción plástica de nuestro continente. Tal vez fue una desafortunada opción. Dicho sea de paso, si tuvo innumerables defectos, Marta Traba fue tan cínica como dialéctica para salirse del atolladero. Para responder precisamente a la pregunta sobre cuál era su mayor defecto, acostumbraba decir: "Considerar que todos los defectos que me achacan mis enemigos, son cualidades".²² Aceptando la paradójica equivalencia, dentro de los defectos podemos colocar el exagerado carácter cualitativo que le asigna a sus artistas preferidos; dentro de las cualidades, la índole defectuosa que Marta Traba destaca como valor artístico. De ese modo, ella no pone cortapisas al comparar la obra de José Luis Cuevas con la de Francis Bacon, Dubuffet en sus retratos, de Kooning en su serie de mujeres o la de Leonard Baskin. Es rotunda al decir:

"Esos cuatro y Cuevas son para mí los nombres más altos y únicos de un aterrador lenguaje figurativo que se atrevió a expresar el pozo, la profundidad viscosa, insondable."²³ Con el colchón de realidad constatable que nos han dejado las décadas transcurridas en el ámbito del arte internacional y en los autores mencionados —y más allá de la pasión que pueda involucrarnos al arte latinoamericano— el suyo es sin duda un vislumbre crítico desmedido.

No obstante, a pesar del hecho de que muy pocos de nosotros en la actualidad creemos en actitudes críticas basadas en la inflexibilidad de esencialismos radicales, se está dando, según pondero, una cierta oportunidad para la reconsideración del legado estratégico de Marta Traba. En el nivel más objetivo posible, la lectura vital de su obra crítica nos empuja prácticamente hasta las complejidades de lo que significa "el hacer" y "el interpretar" arte en América Latina a lo largo de tres de las décadas más cruciales del siglo xx. Entre ellas se hallan, por un lado, la aguda penetración en la trayectoria de artistas y movimientos que, inclusive hoy, han permanecido al margen de una legitimización tanto histórica cuanto artística; por el otro, seguir la pista del tipo de crítica fundadora que ella representa. Pero aún más importante es visitar la postura regionalista profundamente enraizada en el pensamiento de Marta Traba, una postura que puede proveernos de una impronta de actualidad e hipercrítica para enfrentar la crisis homogenizadora que crece hoy en todos los terrenos globales. En otras palabras, las tácticas abarcadoras para enfocar las variantes continentales pueden brindarnos aún un proyecto viable y original para una noción olvidada del arte latinoamericano realmente emancipado, poco importa lo errado o lo utópico que dicho concepto pueda parecer.

No olvidemos, finalmente, que la mayoría de los problemas con los que Marta Traba se comprometió en su acción crítica no sólo han ido quedando como asuntos insolubles en nuestro continente, sino que sus hechos fueron desvirtuándose bajo los efectos tanto de la globalización como del neoliberalismo. Quizás tal sea la razón más apremiante para una

reconsideración de pleno derecho de su legado. Desde ese ángulo y a más de dos décadas ya de su muerte, su obra enuncia un campo minado de perspicaces ideas en una multitud de temas sobre la cultura latinoamericana que son imperativos y continúan en espera de respuesta. En otro estrato, la índole tanto radical como polémica de su crítica puso el sello de Marta Traba en un modelo sin igual con el cual se contraatacaba el servilismo, muy expandido en la escritura crítica, de lo "acrítico" y de lo "tendiente al mercado" en nuestra contemporaneidad. La realidad fractal de una red mundial virtualmente venerada bajo infinitas informaciones y mensajes demanda puntos de vista no sólo críticos sino más vinculados a sus propios contextos. Entre otros, esas realidades incluyen que aceptemos la mansedumbre de nuestra época, en la cual —como Adorno mordazmente recalca en su *Teoría Estética* [1966-70]— "el peor peligro del arte nuevo es su falta de peligros".²⁴ Asumir nuestra responsabilidad ética hacia la crítica, entender cabalmente dicho riesgo deberá conducirnos de manera invariable a dos puntos clave del objetivo Traba: el debate y la polémica. Poco importa cuán absurdo pueda parecer esto hoy, al borde de la desfachatez y falta de compromiso de la vida contemporánea. La misma que, en lo que al arte respecta, sólo vuelve a la vida por medio de *revivals*.

En esa atmósfera, me atrevería a decir que aún sus extraordinarios errores y patentes contradicciones pueden ser extremadamente productivos en un futuro próximo. Sobre todo, en la *tarea a ser emprendida todavía* de juzgar el valor del nexo entre crítica y sociedad, política y producción artística en América Latina durante una riquísima (aunque aún vastamente inexplorada) segunda mitad del siglo xx. En sus propios términos, tal es el objetivo Traba: "De alguna manera, mi propósito es hacer un análisis, más que inductor, provocador. Decirle al público: estas imágenes son tuyas, poséelas. Lo representan: cúbrase con ellas como los brujos con sus mantos. Lo explican por encima de las apariencias: tenga fe en esta explicación simbólica. Lo exaltan: deje que el artista, único capaz de adelantar

23. Traba, "José Luis Cuevas antecesor y sucesor de José Luis Cuevas", *Siempre!*, México, 1964. Reimpreso en *Marta Traba*, 1984, p. 191.

24. Theodor W. Adorno, "Dialéctica de la integración y del 'punto subjetivo'", *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 48. Trad. por Fernando Ríaza.

esta operación revaluadora, sin intereses creados ni espíritu demagógico, ni deslizamientos hacia la retórica, lo proyecte fuera de sí mismo, en una materia y sustancia memorables".²⁵

[Traducido del inglés por Héctor Olea]

25. La cita de Traba fue extraída de su libro sobre la obra de Ricardo Martínez, Günther Gerzso, Luis García Guerrero intitulado *La zona del silencio*, México, Testimonios del Fondo / FCE, 1975. Fue usada como epígrafe rector en la primera amplia compilación de sus escritos críticos, *Marta Traba* (1984), p. 19.

DOS DÉCADAS VULNERABLES EN LAS ARTES PLÁSTICAS LATINOAMERICANAS, 1950-1970

El arte latinoamericano no ha conseguido todavía desatender, ni siquiera distraerse, respecto de la lección que se le imparte desde afuera.

Cuatro siglos de dominaciones culturales sucesivas explican —aunque no justifiquen—, la docilidad con que, al comenzar el siglo xx, este arte copia prolijamente los borradores que le suministra Europa y, al definirse la hegemonía de Nueva York en la estética actual, marca el paso a la estética del deterioro sin presentar resistencia.

Para saber cuál es el grado de su obediencia, y poder establecer por qué razones tal sumisión es una falla grave del arte continental, hay que precisar, antes que nada, qué cosas nos están transmitiendo los Estados Unidos a lo largo de los veinte años que forman el tema del ensayo: 1950 a 1970. Hay que saber si traspasan lenguaje, significados, estética, señales, proyectos, dictámenes.

Tal precisión persigue, como primera finalidad, descalificar el argumento simplista de que los Estados Unidos, como antes lo hicieran otras fuerzas culturales, nos proponen unas nuevas maneras de hablar que podemos adaptar sin ningún menoscabo de nuestra independencia creativa. Debemos ver, por consiguiente, qué está recibiendo el arte latinoamericano de parte del arte norteamericano dominante para estimar en seguida si ese aporte es estimable o perjudicial.

Primera posición:
Estados Unidos *versus* Latinoamérica*

El estudio de las artes plásticas en una sociedad de consumo altamente industrializada como es la de Estados Unidos durante el período que va desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad, las inserta en un marco sociológico estricto y delineado de manera cristalina, sin posibilidad de equívocos ni de interpretaciones ambiguas. En este sentido, el marco es notablemente más rotundo que el que encuadra los "ismos" europeos desde fin de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial, sobre los cuales —dejando a un lado las múltiples versiones que los vinculan con el romanticismo alemán, el idealismo, el progreso, la violencia vaga y ansiosa,

* Las notas de este libro han tenido como objetivo principal documentar las fuentes teóricas de Marta Traba, señalar conceptos y artistas significativos dentro de su obra crítica, y tratar de determinar las referencias exactas de las citas incluidas a lo largo de sus páginas. Sin embargo, en los años en los que Traba escribió este libro la práctica común en los ensayos era proveer información bibliográfica limitada sobre los autores y textos citados, por lo cual no ha sido posible identificar en su totalidad las referencias de las citas incluidas en esta publicación. En ese sentido, agradezco la ayuda de Marta Calderón y Andrea Giunta en localizar muchas de estas fuentes (Nota de Florencia Bazzano-Nelson).

el frenesí purista, etc.— planea un inmarcesible y nunca recortado individualismo.

En los Estados Unidos, la actividad artística deriva directamente de las alternativas de la sociedad de consumo, y acompaña tan lealmente el optimismo del New Deal como la depresión moral y las secretas desilusiones de la posguerra, resultando, paradójicamente, tanto más alienada por su propia sociedad cuanto más proclama su libertad y despliega una vastísima exhibición de sus progresivos libertinajes. A través de ellos afirma su servidumbre a la tecnología, así como la existencia de una tecnología capaz de producir energéticos controles que conduzcan a un totalitarismo donde quedará cancelada la posibilidad de hablar un lenguaje cuya autonomía y especificidad deriven, como soñaba Marx, del pleno empleo de la creatividad.

La acusación que Marcuse hace contra la tecnología iluminó la trampa en que había caído la libertad artística en los Estados Unidos.¹ Sólo una tecnología que ha perdido la neutralidad de la "técnica" apologizada por Francastel, una tecnología claramente teñida de contenidos ideológicos totalitarios, puede producir ese individuo-robot que obedece a los controles impuestos con una docilidad mimética y abjura de su "dimensión interior".²

A su vez, la dimensión interior que el hombre pierde en la sociedad de consumo no puede existir por fuera de lo que Lefebvre llama "un código general", es decir, un sistema global emanado por la sociedad para establecer signos y significados

también generales y cuya comprensión consolide la armonía entre el hombre y su comunidad.³

Entonces, ¿cuál es el lenguaje derivado de la tecnología imperante en la sociedad de consumo? Bien sea que se lo denomine, como hace Marcuse, "lenguaje ritual autoritario";⁴ bien sea que Roland Barthes lo califique como "un lenguaje propio de todos los regímenes autoritarios";⁵ bien sea —siguiendo a Lefebvre en su pesimismo acerca de la capacidad de crear ya un sentido específico a la imagen— que se admita que la sociedad de consumo es incapaz de crear algo diferente a "la señal" de cualquier código de ruta, el denominador común de estas nomenclaturas es el mismo: la dictadura de la tecnología. La tecnología, hábilmente convertida en ideología por quienes la necesitan manejar como instrumento de poder, ha penetrado la unidad cultural de la sociedad de consumo y la ha atomizado.

Al desaparecer el código general que permite estipular signos comunes se han creado compartimientos estancos que se mueven, como señala Lefebvre, de acuerdo con operacionalismo, funcionalismo, estructuralismo y tienden cada vez más a separarnos de la utopía de un código general.

Esta *pérdida del código general* no se ha producido sin resistencias, por el contrario, la miseria y el caos de la industria cultural, que es su resultado directo, han sido denunciados en los Estados Unidos por críticos tan penetrantes, agudos e implacables como

1. Herbert Marcuse, filósofo y teórico social alemán radicado en los Estados Unidos en 1934, fue miembro de la Escuela de Frankfurt y una de las figuras centrales de la nueva izquierda durante los años sesenta. Sus escritos fueron particularmente populares no sólo entre los estudiantes que protagonizaron las revueltas estudiantiles de 1968 en Europa y en Estados Unidos, sino también entre los universitarios colombianos. Traba, quien estuvo intimamente ligada al medio universitario bogotano durante esa década, en 1968 introdujo en sus textos la visión de la sociedad industrializada que Marcuse describió en *El hombre unidimensional*.

2. Traba tomó clases con Pierre Francastel en 1949 o 1950 en la École Pratique des Hautes Études de La Sorbonne, donde él estaba a cargo de la cátedra de sociología de arte. Aunque Traba siempre lo consideró como uno de sus maestros y lo citó con frecuencia desde mediados de los cincuenta, en general la sociología del arte no influyó mucho sobre la crítica de Traba.

3. Henri Lefebvre, filósofo francés marxista independiente, coincidió con Marcuse tanto en su crítica a la sociedad industrializada como en su papel influyente sobre la nueva izquierda y los movimientos estudiantiles del 68. Traba lo citó frecuentemente y casi siempre lo hizo en referencia a nociones sobre lingüística como el deterioro del lenguaje y su reemplazo por señales de ruta, probablemente tomadas de sus obras *Lenguaje y sociedad* (Buenos Aires, Proteo, 1967, pp. 153-64) y *La vie quotidienne dans le monde moderne* (París, Gallimard, 1968, primer capítulo).

4. Marcuse, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, traducido por Juan García Ponce, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968, pp. 122-23.

5. Roland Barthes, citado en Marcuse, *op. cit.*, p. 122. Barthes fue otro de los críticos culturales franceses introducidos en el medio intelectual colombiano durante la década de los años sesenta. Traba no lo citó con frecuencia en sus escritos de esos años pero aparece con más regularidad en la década siguiente.

McDonald y Greenberg;⁶ pero, pese a la lucidez de sus intelectuales, la manipulación de la tecnología ha llevado a la polise-mia, a la arbitrariedad de las interpretaciones y de los lenguajes exasperadamente personales, a la desaparición de la norma y a la falsa sensación de libertad total que el propio Marcuse denuncia como la mayor de las alienaciones.⁷

Es lógico, asimismo, que ante ese panorama regido por el caos la divergencia entre artistas y público se ahonde día a día, hasta el punto que la famosa "participación" ya no tiene nada que ver con el juego inicial de convertir al espectador en "cómplice", para tornarse una exigencia, o ridícula o dramática.

El resultado más ostensible de la "tecnología ideológica" sobre las artes plásticas norteamericanas es el remplazo de lo que podríamos llamar estética tradicional por la *estética del deterioro*. Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en no *durar* y en no *establecer pauta* alguna.⁸

En los últimos años del arte norteamericano, con excepción única del "minimal", que saca carta de ciudadanía en 1966, los

6. Frecuente pero erróneamente se ha mencionado la influencia temprana sobre Traba de Clement Greenberg, uno de los críticos de arte estadounidense más importantes desde los años cuarenta a los sesenta. Ella no lo cita en ninguno de sus escritos anteriores a *Dos décadas vulnerables (DDV)* así como tampoco lo menciona en *El arte latinoamericano actual* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1972), la primera versión de *DDV* escrita entre 1968 y 1969. Al parecer, Traba tomó contacto con su ensayo "Avant-Garde and Kitsch" y con la obra de Dwight McDonald a fines de la década y utilizó los conceptos de estos autores para dar respaldo adicional a argumentos previamente presentados.

7. Marcuse, *op. cit.*, pp. 11-12, 110-13.

8. Traba introdujo el concepto de la *estética del deterioro* en 1964 para significar la rápida sucesión de vanguardias artísticas en los Estados Unidos y Europa, las cuales se deterioran y son inmediatamente reemplazadas por otras nuevas. En 1965, expande el significado de esta noción para denominar la degradación de los valores estéticos tradicionales (la permanencia del arte a través del tiempo) que resulta del continuo reemplazo de las vanguardias. En *DDV* el término denomina también los valores de transitoriedad y precariedad inscriptos en cada obra de arte regida por esta estética. Ver también Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, escrita en 1968 pero publicada más tarde (Cali, Arte Moderno, 1974), pp. 112-114.

artistas se han dedicado a las antipropuestas o sea a los proyectos que se rigen por las dos tendencias subrayadas. Así, la movilidad y el cambio, que resolvieron la suerte de tantos espléndidos artistas en la década del 50 y la del 60, termina en el genocidio artístico del setenta, en la improvisación del producto efímero, seguida de su inmediata destrucción, que ni siquiera es consumada por el propio autor, sino por un extraño, el público.

Esto no significa exactamente que se niegue la obra de arte, sino que se la explica por los medios contrarios a los tradicionales. Si Cézanne quería permanecer, en su autorretrato, bajo la especie de una construcción racional inatacable, Rafael Ferrer (Puerto Rico), por ejemplo, no tiene otra intención que ofrecer un esporádico (y melancólico) *show*, al subirse y bajarse de un taburete. Sin posibilidad de permanecer, sin perseguir ninguna estructura de la permanencia, el arte se autocondena al mismo destino que los demás productos de la sociedad de consumo; apenas se gasta, cubre una expectativa y satisface episódicamente a su cliente, desaparece.

Tal como en el caso de la resistencia crítica antes mencionada, este proceso no se ha llevado a cabo sin tragedias. La lucha cuerpo a cuerpo de Wilhelm de Kooning, por ejemplo (pertene-ciente, además, a una generación de sacrificados -Gorky y Rothko suicidas, Pollock semisuicida-), tratando de salvar una dimensión interior que no cediera a las imposiciones de la estética del deterioro, termina con un eclipse que lo engrandece en cuanto artista, pero lo saca del juego que, desde la aparición de los "pop" (Rauschenberg, Noland, Oldenburg, Dine, Johns), registró todo el arte norteamericano.

La generación de De Kooning (Pollock, Motherwell, Kline, Newmann, Rothko) todavía tiene fuerza para rechazar la propuesta que después se aceptará sin condiciones; o sea, convertir el arte en un *fragmento del proyecto tecnológico* que impera en la sociedad de consumo; homologarlo a sus leyes; promulgar la ilimitación de sus libertades; encargarle felicidades fáciles y colectivas que, en apariencia, sirvan de terapia general; convertirlo en vehículo de descarga de la agresividad y, por tanto, de la peligrosidad de los individuos. Transformarse, en resumen, en un elemento catártico perfectamente prefabricado cuyo triple permiso —el de divertir, liberar, destruir— se ha ejercido desde entonces con terrible y pasmosa regularidad.

En la obra de algunos grandes contemporáneos del arte norteamericano se puede seguir ese proceso con bastante nitidez. Pongamos como ejemplo el caso de Rauschenberg, una de las personalidades más fascinantes por su penetración para entender la función poética del arte. Si cotejamos la extraordinaria disposición poética de sus primeras obras-collages de 1955 donde la capacidad totalizadora de la "action painting" aún persistía con notable intensidad, pasando luego por el cuadro "Tracer" de 1964, donde, como en todos los de esos años, impera la fragmentación sin llegar al poderoso ingenio de las asociaciones surrealistas cincuenta años anteriores (1913, Duchamp, la rueda de bicicleta), y saltamos a las cajas luminosas del 69, donde las fotografías eróticas intentan llenar el vacío de significados, vemos que, sucesivamente, la obra de Rauschenberg divierte, libera y destruye, en la medida en que la tecnología ideológica imprime esas directivas al arte contemporáneo.

Una explicación habitual del "pop-art" norteamericano⁹ (1961-1964: Leo Castelli, Nueva York; Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Chamberlain, Warhol) lo inserta en el "american way of life" emergente en la década, sembrado de Marylins y sopas Campbells; de la misma manera se reconoce un claro paralelismo entre el furioso rechazo del bienestar, el confort y los objetos materiales en la proximidad de la década del 70 (protagonizado humanamente por la corriente "beat-nick-hippie") con el "happening" y las situaciones "antimuseos", que Messer cataloga como la máxima fusión de arte y naturaleza, arte y lo existente y arte y nada, lograda hasta el presente.

Pero sería un error considerar tales coincidencias como fundamentos de estilo, cuando se trata justamente de lo contrario. Ahora bien, los datos de estilo, cuyo conglomerado constituye el cuerpo de una determinada *cultura*, son transmisibles; pero los comportamientos que acabamos de describir,

9. Traba toma contacto con el pop-art en 1964, cuando emerge en el campo artístico colombiano a través de numerosos artículos en diarios y revistas. Entre estos se destaca un artículo bastante comprehensivo escrito por la periodista italiana Grazia Livi en *El Tiempo*, en junio de ese año, en el que relaciona al arte pop con la sociedad industrializada estadounidense, idea que Traba recoge en sus textos de crítica de arte para *La Nueva Prensa* en julio de 1964.

y que responden en todo a la peculiaridad de una determinada *civilización*, no pueden ser transmitidos a menos que se intente hacer de ellos el vehículo de la misma civilización. La transmisión de elementos culturales implica, a su vez, la transmisión de un sistema de pensamiento, de una organización especial del hombre y sus relaciones no sólo con la sociedad sino con la historia. Por el contrario, la transmisión de elementos de civilización se limita al traspaso de costumbres, modos prácticos de vida y conducta que, carentes de una fuerza o poder persuasivo interno, deben imponerse. Y, última reflexión, así como la transmisión de cultura es característica de los grupos no imperialistas, la imposición de sistemas de civilización es típica de los imperialismos.

Si la tecnología ideológica destruyó, en Estados Unidos, el *código general* y si estimuló una nueva tendencia estética del *deterioro*, ¿dónde y cómo se ubican los numerosísimos artistas, generalmente llenos de talento y de imaginación, que cubren las dos últimas décadas?

El arte moderno norteamericano ha aceptado ser, sin duda, una *región de la tecnología*. Desde el momento en que se produjo esa aceptación perdió la opción de interpretar *globalmente* una sociedad que ya no puede ver sino desde el ángulo que se le concede. Por eso, cuando los artistas del grupo "pop-art", o algunos practicantes del "óptico", defienden su absoluta carencia de intenciones críticas y desautorizan a los teóricos que ven en ellos jueces sutiles y cáusticos de la sociedad de consumo, no hacen más que fijar un criterio nuevo y verdadero en su caso, por más que resulte insostenible desde el punto de vista de la estética europea, donde no se concibe un arte sin intenciones ni propósitos preconcebidos.

Por eso la energía desplegada por los nuevos artistas norteamericanos es, típicamente, una *energía de producción*, en lugar de ser una fuerza creadora con sus necesarios *a priori*, energía que, aceptando las progresivas incitaciones de la tecnología, no hace más que reiterar sus servicios a la sociedad de consumo. No de otra manera se puede enjuiciar un espacio de luz neón de Dan Flavin o la silla eléctrica color naranja de Andy Warhol.

El arte norteamericano, región de la tecnología que produce activamente respondiendo a las urgentes demandas de la

sociedad de consumo, emite en cada caso las *señales* correspondientes a su nueva invención.

La *señal*, que remplacea al *signo* en la relación entre significado y significado en un lenguaje global, es incomparablemente más pobre que el signo. Si estamos de acuerdo en que una obra es un "*sistema de sistemas*", algunos de los cuales no hacen referencia a las relaciones formales internas de la obra, sino a las relaciones de la obra con los propios disfrutadores y a las referencias de la obra con el contexto histórico cultural donde se origina, no habrá ninguna dificultad para reconocer en la señal un mero indicador mecánico, pauperizado, capacitado para marcar un camino a seguir pero impotente para abrir el complejo meollo de una estructura de sentido como es el lenguaje.¹⁰

La señal, pues, que nada tiene que ver con el lenguaje, es lo que recibimos del arte norteamericano; los receptores la reciben con la misma velocidad con que se emite y la acatan cada vez con mayor diligencia, como se podrá comprobar analizando las dos décadas vulnerables. La costumbre, ya secular entre nosotros, de trabajar con una seudocultura¹¹ llena de reajustes y reordenamientos facilita el desparramo de los receptores que han llegado a producir casi simultáneamente los mismos objetos artísticos que se dan en Nueva York, de lo cual fue un buen (o mal) ejemplo el período de diez años de actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires, en su sección de artes visuales.¹²

Parece un lugar común afirmar que nuestro continente no ha superado el estadio colonial; la dominación cultural española

10. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. Andres Boglar, Barcelona, Lumen, 1968. Véase en particular el capítulo 5, "Estructura del mal gusto".

11. Además de *seudocultura*, Traba también utilizó los términos *sub-cultura* e *incultura* para denominar el tipo de cultura resultante del subdesarrollo y especialmente de la imposibilidad de reconocer y apoyar a los verdaderos valores culturales por parte del público colombiano y, por extensión, del público latinoamericano. Implica también un grado de inautenticidad, ya que la seudocultura no propone soluciones locales nuevas, sino que se contenta con usar los lenguajes creativos contemporáneos generales. Cf. Marta Traba, "La cultura de la incultura en Colombia," *Occidente*, Cali, junio de 1965.

12. Traba visita el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) en Buenos Aires en 1964, 1968, y 1969, cuando tiene oportunidad de ver personalmente el arte experimental allí expuesto, incluyendo obras de Marta Minujín a las que descalifica rápidamente.

durante los siglos XVII y XVIII y la francesa y europea en el XIX y comienzos del veinte, fue, precisamente eso, una dominación cultural; la transmisión de señales de ruta, hecho privativo de la civilización americana, tiene su originalidad dentro de nuestra historia de "semi-todo": semi-independientes, semi-dependientes, semi-desarrollados, semi-subdesarrollados, semi-cultos.

Cualquiera que sea el nombre con que llamemos a nuestras sociedades es evidente que la naturaleza específica de los procesos de "aculturación" nos convierten, irremediamente, en receptores de "culturas madres". Digo esto para aclarar que lo grave no es ser receptor sino confundir *señal de ruta* con *lenguaje*.

Inclusive puede afirmarse, recordando tantos espléndidos casos de hibridación que da la historia del arte latinoamericano, así como tantos fructíferos mestizajes artísticos, que la influencia europea, bien sea transmitida por el barroco, el romanticismo o el modernismo, inculcó, más que modelos a seguir, el prestigio de la invención formal. Así, el arte fue recibido como lengua, y también como habla, maleable y manipulable. Tanto en el terreno de la creación culta, siempre más obsecuente con el modelo, como en el de los espontáneos y primitivos, los trabajos latinoamericanos revirtieron sobre el campo emisor. Pienso en todo el barroco mexicano, en el indio Condori, en el Aleijadinho; en los primitivos republicanos haciendo irrisión de las academias románticas y neoclásicas; pero también pienso en genios modernos como el venezolano Reverón desarticulando, allá por los años treinta, toda la teoría del "instante" impresionista, o en el cubano Lam pasando como un aire salvaje y refrescante entre los pulidos pintores surrealistas, en la misma década.

No es peligroso, por consiguiente, la recepción de un lenguaje, siempre que dicho lenguaje sólo represente el conjunto de signos que puede ser utilizado para fines diferentes y propios; lo que resulta disparatado es la adopción de determinada *señal de tránsito* o, para decirlo en términos menos "pop-metafóricos", la asunción de la señal correspondiente a una sociedad de consumo altamente industrializada dentro de sociedades que han sido calificadas por los sociólogos como arcaicas, feudales, semicoloniales o francamente coloniales, viviendo situaciones precapitalistas, raquitismo del mercado interno, la presión de las oligarquías en el poder, los desarrollismos a punta

de revólver, la marginación de poblaciones enteras, el parroquialismo, el paternalismo, etc. Para acentuar la enormidad implícita en el simple traslado de señales habría que subrayar que, siendo el arte norteamericano emisor un arte referido a circunstancias, objetos y modalidades "urbanas" de la visión, también debe ser reimplantado, únicamente, en zonas urbanas. En este caso, es necesario recordar que en la mayoría de nuestras ciudades la vida urbana es una terminología sin sentido, ya que casi la tercera parte de la población llamada urbana proviene de éxodos campesinos o migraciones y vive en condiciones particularmente determinadas por el desempleo, la anomia y la desadaptación, que la excluyen de cualquier participación en una eventual vida cultural.

Considerando que el arte, en su adecuada definición marxista,¹³ es una modalidad de la actividad real creadora del hombre; que de ningún modo mira una supuesta realidad externa a él y la copia en un acto reflejo, sino que construye tal realidad con su capacidad creadora, todo lo que es verdad en el arte norteamericano actual, puesto que construye una realidad norteamericana, deja instantáneamente de serlo al extraerse del campo de fuerzas que se juegan en los Estados Unidos. Sin embargo, la vanguardia latinoamericana en artes plásticas está trabajando, progresivamente, de acuerdo con la señal impartida desde los Estados Unidos. Es verdad que, como veremos más adelante, los comportamientos no son idénticos y pueden señalarse algunas diferencias, a medida que se fueron abandonando las formas de resistencia. Pero esto no destruye el hecho de que las artes plásticas continentales suscriban un panorama típicamente colonial; y la gravedad de este hecho aumenta con la autoabsolución que poco a poco nos vamos concediendo.

Es posible, también, que ya se haya llegado a una franca aceptación del estado colonial; que el colonizado quiera serlo y

13. Mientras Traba vive en Colombia (hasta 1969), por razones políticas nunca pudo explicar públicamente la influencia que el marxismo comienza a tener sobre sus teorías a partir de mediados de los años sesenta. Su progresiva integración al medio literario latinoamericano entre 1966 y 1967, luego de la publicación de su primera novela y de establecer una relación con Angel Rama, pueden haber incidido en el creciente interés de Traba por el marxismo y la obra de autores como Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, Jean-Paul Sartre, entre otros, quienes habían sido raramente discutidos en los discursos sobre el arte visual latinoamericano.

se sienta bien siéndolo, y que, por consiguiente, resulte estéril una recapitulación sobre el coloniaje creciente de los Estados Unidos respecto a las artes plásticas latinoamericanas.

Pero, por sobre esa posibilidad netamente pesimista, cabría mantener viva la frase de Sartre: "cuando un pueblo no tiene otro recurso que elegir su género de muerte, cuando ha recibido de sus opresores un sólo regalo, la desesperación, ¿qué le resta perder? Su desgracia se convertirá en su coraje; convertirá este eterno rechazo que le opone la colonización en el rechazo absoluto de la colonización".¹⁴ No obstante, para convenir en ese rechazo absoluto, hay que establecer de antemano que ser "colonia artística" es una desgracia. En lo cual, ni todo el mundo está de acuerdo, ni es tan fácil percibir el matiz de desgracia, puesto que la señal se emite y recibe bajo los aspectos más atractivos y también más inocentes.

El caballo de Troya es, justamente, la inocencia del proyecto artístico que ofrece la sociedad tecnológica. Las señales funcionan con la sabiduría competitiva de todos los productos de éxito. Son fulgurantes, rápidas, perecederas, cambiables. Descartan la trascendencia y conducen hacia el juego. De la misma manera que Marcuse habla de una "tecnología ideológica" habría que hablar de un "juego ideológico" en arte cuya finalidad, por supuesto, es ganar la partida, pero distrayendo, neutralizando, "homogeneizando" al contrario.

Otra trampa de la homologación de las artes plásticas latinoamericanas con los Estados Unidos consiste en que esta presentación simultánea de hechos artísticos, casi paralelos, puede tomarse como una forma válida de "coalición de culturas".¹⁵

La tesis de la coalición de culturas, acuñada por Lévi-Strauss y que a primera vista parecería favorecer las culturas que él llama "salvajes" con los aportes mayores del pensamiento "domesticado", ha sido siempre defendida calurosamente por la crítica latinoamericana cuya opinión pesa y legitima los comportamientos de los artistas locales. La actitud de desconfianza ante la coalición llega a considerarse como una modalidad

14. Jean Paul Sartre, "Retrato del colonizado", precedido del "Retrato del colonizador", de Albert Memmi, en *Colonialismo y neocolonialismo. Situations V*, Buenos Aires, Losada, 1968, 1ª ed. 1965, p. 42.

15. Claude Lévi-Strauss; "Race and History", *The Race Question in Modern Science*, París, UNESCO, 1952.

provinciana y resentida; y el hecho, desgraciadamente cierto, de que las mayores defensas de las culturas regionales partieron de torpes grupos nativistas y folkloristas, ha contribuido a desprestigiar tal defensa. Para que los artistas ganen tanto tiempo perdido, para que entren en órbita y se expresen sin complejos regionales dentro de una concepción universalista, se defiende sin más la coalición de culturas y acto seguido se legitima todo producto que sea evaluado por el centro emisor norteamericano.

Los resultados del arte en Latinoamérica en las dos últimas décadas demuestran, contra esa actitud, que la coalición es desventajosa, el universalismo es una concepción falsa y pasada de moda y la producción de formas exactamente iguales a las generadas en una sociedad de consumo termina en una inexcusable abdicación del ejercicio de la actividad creadora.

La propia desventaja de la coalición de culturas es advertida por Lévi-Strauss y sus comentadores, cuando confirman que de dichas alianzas nace, obligatoriamente, una *semejanza* con los productos culturales resultantes. Es también obvio que el miembro más fuerte de la coalición saque partido del más débil; a nadie se le ocurriría mencionar a Picasso en función de las esculturas africanas sino –tangencialmente y como un aporte reelaborado por el genio creador– a las esculturas africanas en función de los rostros de las “Demoiselles d’Avignon”. A propósito de este ejemplo, habría que añadir que, en la época en que Picasso pinta las “Demoiselles”, las referencias culturales africanas, las japonerías, la vida primitiva en las islas del Pacífico circulan como lenguaje, como elementos desprendidos de sus respectivas sociedades para integrar un tardío repertorio romántico.

En la actualidad, en cambio, la dictadura tecnológica impide que las referencias culturales alcancen a constituirse en una estructura de lenguaje. El “pop”, por ejemplo, es una manera de parcelar la visión en efectos fragmentarios, acatando las exigencias de la propaganda; de crear centros bien diferenciados de atención. Dejan de verse los conjuntos de cosas (inclusive en los “environments” o espacios ambientales donde desaparece la composición), para ver sólo una cosa; asimismo no se ve el objeto entero sino que tiende a parcelarse; no se parcela en partes independientemente válidas sino que se fracciona

con arbitrariedad, para llamar la atención (el cine y las películas íntegramente rendidas al “closed-up”, *Bullit*, por ejemplo, son casos categóricos).¹⁶ Concebido en tales parámetros, el arte ya no se preocupa por ser una forma de conocimiento sino que corre a convertirse en una forma de impactación. Si se propone, por ejemplo, el pasaje de una escena como el partido de pelota pintado por Ben Shahn, a un corte cualquiera de un cuadro de Rosenquist, donde se ven unos limpiabrisas, el aro de unos lentes de sol, etc., se hará evidente que, por medio de sucesivos cortes y aproximaciones, se ha perdido enteramente la escena global así como la comprensión de un significado, pasando a glorificar el fragmento, la señal que coincide con el proyecto expresivo estimulado por la sociedad tecnológica. No hay que comprender sino “ver”, no hay que totalizar sino fragmentar, no hay que pensar sino recibir, no hay que reflexionar sino aceptar. Dentro de este contexto, la pretensión de significar o el deseo de alcanzar concepciones globales representa un inaceptable arcaísmo y una flagrante traición al dictado de la señal.

El proceso técnico de nuestra época debía llevar, fatalmente, a la hegemonía artística norteamericana donde la racionalidad y la voluntad de significar eran notablemente más débiles que en Europa.

Después de cuarenta años de arte fervientemente testimonial, de una década de evasiones emocionales hacia Oriente, proclamando, simultáneamente, los valores irracionales de la materia, los hemos visto desembocar, en las dos últimas décadas, en la estética del deterioro y la entrega de las vanguardias a la dictadura tecnológica.

La coalición de culturas con los Estados Unidos, por consiguiente, no va más allá del pacto con un gran jugador parcelizado, estrictamente encerrado en el área de sus propias referencias. Por eso la creencia de que la coalición con la cultura norteamericana facilita el acceso al universalismo es

16. *Bullit* (1968, dirigida por Peter Yates). El término “closed-up” en realidad se refiere a “close up”, la acción de filmar a un objeto de cerca, lo cual resulta en imágenes de mayor tamaño o definición que acercan el objeto al espectador. Es posible que Traba haya sacado este término de Arnold Hauser, *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, The Film Age*, vol. IV, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, 1ª ed. 1951, pp. 227-228.

completamente errónea. El arte norteamericano jamás tuvo aspiración universalista, sino que su naturaleza más genuina y por tanto respetable, la que ha hecho que el arte americano sea una modalidad de la vida americana, es justamente su regionalismo. El progresivo avance de la tecnología no hizo más que refrendar tal regionalismo, ya que las referencias quedaron estrechamente ligadas a los medios de comunicación masiva y a los bienes de consumo, debiendo sufrir, por ende, sus mismas variaciones. Por eso la imagen de Marilyn Monroe murió con su muerte, la de Jacqueline con su apogeo, así como cantantes y productos son remplazados sin cesar. Del mismo modo, la salida al mercado de un nuevo material sintético establece una nueva pauta para las formas.

Si se logra contemplar a los Estados Unidos y a Latinoamérica en una relación *de región cultural a región cultural*, la dominación cultural que ejerce sobre nosotros una tecnología imperialista resulta tan inexplicable como sorprendente. Cuando deberíamos presenciar el proceso del arte norteamericano como un espectáculo indudablemente apasionante, enteramente ajeno a nuestras propias soluciones y a la formulación de nuestros proyectos, nos encontramos subyugados a él y dispuestos a reflejarlo en una inconcebible mimesis. Por otra parte, no son los artistas norteamericanos, o sus críticos, ni siquiera sus galeristas o sus museos, quienes han pretendido subyugarnos, sino los *manipuladores de la cultura* que necesitan elementos dóciles y corrientes epigonales para que nada interfiera en el plan general de absorción del artista como disidente. La *homogeneización* del arte latinoamericano en las dos últimas décadas no es, ni siquiera, un homenaje al gran espíritu inventivo de muchos artistas del norte; es apenas, y tristemente un acucioso cerrar filas alrededor de los manipuladores de la cultura.

Segunda posición: Latinoamérica *versus* Estados Unidos

El equipo latinoamericano que se enfrenta en el juego al norteamericano no tiene ningún punto común con él.

Pertenece, como dijimos antes, a un mundo muy emparentado con lo que Lévi-Strauss ha denominado "el pensamiento salvaje", por oposición al "pensamiento domesticado". En efecto, los diferentes niveles estratégicos que Lévi-Strauss ha reconocido en el pensamiento salvaje, motivado por la magia y la mitología, obsesionado por objetivos concretos, perseguidor de una visión totalizadora que le permita comprender la totalidad y no una fracción del mundo; así como las características generales del pensamiento domesticado que persigue objetivos abstractos, que es histórico y temporal, pueden reconocerse en los dos equipos alistados para un juego cuyo objetivo es alcanzar una nueva forma artística diferente a la europea cuya dedinación queda marcada por la Segunda Guerra Mundial.¹

1. Traba resume libremente las nociones de *pensamiento salvaje* y *pensamiento domesticado* —introducidas por famoso antropólogo belga francés Claude Lévi-Strauss— y las aplica de manera polarizante a las culturas de América Latina y los Estados Unidos. Sin embargo, tanto en *El pensamiento salvaje* (México, FCE, 1964) como en *El totemismo en la*

Lo rudimentario de nuestras sociedades les permite, todavía, funcionar sobre relaciones personales, sobre núcleos relacionales que operan a la manera de las sociedades primitivas. En este caso, lo rudimentario y acultural acuña aspectos positivos: la primera ventaja es que no puede haber una *alienación* del individuo no existiendo, de hecho, lo que se ha convenido en llamar factores alienantes, a saber, la sociedad de consumo o la tecnología ideológica. No hay, evidentemente, ni sombra de esa superestructura despótica que aliena a los individuos y los conforma con la fácil felicidad denunciada por Marcuse.

El autoritarismo se da en otro orden; se da, esencialmente, dentro del caos. Se da como un intento *ya* postrero de contener el caos, donde tienden a precipitarse sin cesar sociedades estigmatizadas por la miseria y la ignorancia.

Las formas del autoritarismo en Latinoamérica no tienen nada que ver con la tiranía tecnológica: ésta reviste los aspectos más radicales del progreso, es ecuaníme y supone una redistribución bastante justa de los bienes de consumo. El autoritarismo latinoamericano se coloca, en cambio, por fuera del progreso. Establece capas jerárquicas inamovibles que tienden a paralizar por completo el progreso posible, o bien a favorecerlo lentamente, dentro de condiciones férreamente desarrollistas. Generando formas de represión o contención, se mantiene petrificado en un marco eminentemente político y no considera, como pasa en la sociedad altamente industrializada, que la cultura pueda ser un bien de consumo manipulable para su propio servicio.

El desinterés por la cultura deriva, lógicamente, hacia un desinterés total por la formulación de lenguajes artísticos. Así, si aceptamos que en las sociedades cultas, o dentro del pensamiento domesticado, o en las áreas tecnológicas, existe una fractura o pugna entre un código general de signos cada vez más deshecho, y las señales que codifican sólo cierta zona de la sociedad y que originan lenguas parciales, crípticas y especializadas, habría que reconocer que en Latinoamérica no sólo

actualidad (México, FCE, 1965), Lévi-Strauss se empeñó en demostrar que estos dos tipos de pensamiento no eran muy distintos y que se diferenciaban menos por el tipo de operaciones mentales involucradas en ellos que por los objetos a los que se aplicaban estas operaciones.

hay una dicotomía entre signo y significado, sino que, abiertamente, el lenguaje ha dejado de significar. El escritor Carlos Fuentes señalaba en un artículo la inanidad del lenguaje retórico que hace imposible cualquier comunicación entre políticos y público y escritores y público en América Latina; este defecto es, por consiguiente, tan protuberante que estimula la crítica de los intelectuales o el alerta de los grupos, que se autoerigen, en medio del caos, para preservar aún ciertas formas de la cultura.

Lo rudimentario de nuestras sociedades permite analizarlas globalmente y estudiar su funcionamiento sin pertenecer al mismo, sin caer en su trampa o ser enajenados por él; también establecer relaciones de pugna y censura con los poderes instituidos; también combatir la jerarquía. Permite, asimismo, aclarar el grado de sometimiento al colonizador y, finalmente, autoriza aun la opción entre someterse o independizarse. Todo esto deriva de la relativa libertad de movimientos enfrente a las estructuras de poder y dicha libertad deriva a su vez del absoluto desprecio en que tales esferas de poder sienten por el intelectual o el artista.

Por otra parte, la inexistencia, en nuestros países, de una tecnología totalitaria impide, de hecho, la mimesis que se produce entre el artista norteamericano y la sociedad de consumo. No existe una imagen centralizadora que distribuya señales; no se le indica al arte consigna alguna, ni se le sugieren proyectos de trabajo, ni se lo seduce, ni se lo absorbe, porque nadie lo consideraría un factor digno de tenerse en cuenta.

Parece normal que, en este desierto, el movimiento más fácil por parte de los artistas sea dejarse atraer por la primera señal que se presente; se trata, además, de incitaciones profundamente atractivas salidas de un riquísimo repertorio de recursos formales que se apoya sobre las nuevas concepciones del movimiento y del tiempo.

Para incorporarse al arte moderno, los latinoamericanos se ven obligados a seguir de cerca las especulaciones de europeos y norteamericanos acerca del tiempo y del espacio. El más claro proyecto de movimiento anunciado a principios de siglo es el de los futuristas, quienes usan las técnicas repetitivas que posteriormente serán la base de los dibujos animados, para lograr vencer el estatismo de la imagen. Pero bien sea en manos de los futuristas, de los cubistas, los irradiantistas rusos

o los propios expresionistas, el movimiento trata de devolver al ojo la capacidad de *ver simultáneamente*. Todo el espíritu profundamente anticlásico del arte moderno, su rechazo a los esquemas idealizantes, su pasión por registrar tanto lo visible como lo invisible se pone de manifiesto en el encarnizamiento con que se persigue una imagen móvil, cambiante y perecedera.

Es evidente que, al comenzar la gran escalada del arte norteamericano, en los años cuarenta, el movimiento se *desconceptualizó*. La escuela de Nueva York dice y repite que no quiere significar nada con los gruesos chorreones de materia, y la escuela de San Francisco coloca el movimiento de sus grafismos, el primer serialismo de Tobey, bajo una difusa inspiración puramente espiritual o sensible. Cuando la tecnología comienza a estimular a las vanguardias, el movimiento entra en las numerosas proposiciones ópticas, las dimensiones ilusorias y los juegos para espolear el ojo, llegando en este momento al punto máximo de desconceptualización. El movimiento tratado de este modo tiende simplemente a modificar el aspecto y también el servicio que prestan las cosas. Al hacer funcionar por trucos o medios mecánicos y eléctricos las cosas destinadas a estar quietas, la afanosa búsqueda de efectos dinámicos en pinturas y esculturas pierde su razón de ser. El movimiento queda prácticamente incorporado a un tercer sexo del arte que es el de *las cosas*; participando a medias de la pintura y de la escultura, las cosas facilitan la inserción del movimiento y, al mismo tiempo, como deben ser manipuladas por el espectador, ayudan vigorosamente al rápido proceso de desacralización. En 1968, la exposición "The machine"² organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como una visión del recorrido de la invención de máquinas al final de la era maquinista, trazaba una gran parábola desde las concepciones humanistas-mágicas de Leonardo y Dürero hasta el uso posible y trivial de divertidas máquinas de plexiglás, aluminios, metales, acero, osciladores, equipos electrónicos, circuitos

2. K. G. Pontus Hulten, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Nueva York: Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1968. Esta exhibición, organizada por Hulten, incluyó alrededor de cien artistas. Presentó principalmente arte cinético y también las primeras obras de arte de video.

eléctricos, plásticos, todo englobado bajo el nombre inmenso y terrible de "técnica mixta". Entre las preocupaciones físicas o metafísicas de los que, en los Ismos europeos, buscaban el movimiento y las diversiones concretas de los americanos y europeos actuales, los latinoamericanos se han visto violentados a aceptar una categoría que parece ir a *contrario sensus* de su propia naturaleza.

"Aquí es allá, hoy es ayer o mañana; el movimiento es inmovilidad", ha escrito Octavio Paz, el mayor poeta latinoamericano junto con Vallejo y Neruda. Las obras plásticas más originales que da el continente, las da en la medida en que "el movimiento es la inmovilidad". Un ojo pintado por Abularach, una naturaleza muerta de Fernando Botero, los "semejantes" de Szyszlo, son expresiones bloqueadas, que no devienen, que permanecen dura y tercamente opuestas a cualquier transformación.

Pero el *contrario sensus* del movimiento se acentúa con la peculiar noción del tiempo dentro del cual vive Latinoamérica y sus artistas. Tan alejados del concepto europeo de Tiempo como cuarta dimensión, como asimismo de la destrucción del tiempo acometida por los Estados Unidos a lo largo de la estética del deterioro, persiguiendo las dimensiones ilusorias de tiempo que pueden darse a través del cine y la televisión para conseguir un público definitivamente cautivo en una sociedad artificialmente temporal; los latinoamericanos no tienen otro remedio que operar con los resultados de unos y otros procesos, que le son igualmente extraños.

Los artistas plásticos, a pesar de la existencia de ciertas líneas de fijación de imágenes que podría trazarse desde Torres García hasta Ana Mercedes Hoyos, por ejemplo, no han sabido expresarse en este terreno con la misma eficacia que los escritores. La asunción de mundos cerrados en literatura latinoamericana ha sido sorprendente y espléndida. Frenar el mundo, dentro del rápido desarrollo de las artes plásticas europeas y norteamericanas, siempre fue más complicado para un pintor que para un escritor, ya que no podía valerse de la descripción ni de vivencias auténticas, ni de situaciones que seguían correspondiendo a los proyectos de vida todavía válidos para nuestros pueblos.

Por una parte, las artes plásticas debían desarrollarse en las ciudades dentro de áreas restringidas y casi siempre desglosa-

das del resto del cuerpo de la comunidad nacional; cualquier otra ubicación las remitía instantáneamente al odiado nativismo, al paisajismo y al indigenismo. Moviéndose dentro de las estructuras ficticias de los marcos "urbanos", les quedaba el peligro doble de establecer con las artes plásticas europeas y norteamericanas nuevas coaliciones a nivel de lo que Lefebvre llamaría *el negativismo* contemporáneo o a nivel del progresivo *sinsentido*, o vacío de los significantes, hasta llegar a los extremos de los metalenguajes ya suficientemente denunciados y denostados: el ejercicio de las artes plásticas actuales, en efecto, siguiendo los modelos extranjeros, lleva aparejada de inmediato la asociación con una nueva visión crítica, ya sea negativa, ya sea carente de sentido.

Lo importante del negativismo de Lefebvre —y que podría estudiarse en provecho de las artes plásticas latinoamericanas— es que implica un proceso dialéctico, por el cual de la negación se pasa a la *creación positiva*, o sea, que la mecánica de la negación no sería enteramente destructiva, sino, al contrario, crearía una fuerza dinámica de la cual es posible esperar algo nuevo. Claro que Lefebvre se refiere al arte actual que corresponde a una élite, carece de valor semántico y no quiere decir nada; contra estas expresiones sin sentido se levantará un arte repartido en la vida cotidiana que volverá a alimentar todas las formas de la vida. Pero Lefebvre, manteniéndose así en el utopismo de todos los grandes pensadores actuales, atiende sólo al proceso de extinción de significados que se ha producido en las sociedades cultas altamente industrializadas o desarrolladas. No está contemplada en tal esquema la existencia real de sociedades como las nuestras, que no entran en las coordenadas catastrofistas ni europeas ni norteamericanas. En ellas se continúa produciendo una vida cotidiana llena de elementos arcaizantes que no han sido tocados ni por los medios masivos de comunicación ni por las formas actuales de información de masas. Los pequeños núcleos experimentales donde se imita el modo de vivir y sentir de las sociedades artísticas cultas no han perdido, por otra parte, ni la capacidad crítica ni el poder de controlar hasta qué punto conviene la repetición de un modelo. Como veremos, ésta es la mejor alternativa de la mayoría de los artistas jóvenes del continente; cuanto más cerrados y arcaicos son los países, los pequeños núcleos creadores están más capacita-

dos para ejercer ese distanciamiento entre el modelo y la verdad cotidiana, se sienten más unidos a ella y están menos dispuestos a practicar un tajo que a todas luces les resulta grotesco. En proporción inversa, las capitales abiertas que presumen un alto desarrollo de su cultura local caen más fácilmente en la pérdida de la visión de la vida cotidiana, y tienden a expresarse como superestructuras.

El pesimismo de la crítica europea y norteamericana ha alcanzado un impulso casi romántico, que se concreta en el auge de Nietzsche y en el regreso —nietzscheano— a la vida y la acción. Los escritores más aparentemente dispares: Marcuse y Fischer y sus sociedades utópicas regidas, bien sea por la técnica fuera de los controles represivos, bien sea por procesos liberadores, eróticos o políticos, coinciden con la nueva cotidianidad de Lefebvre³ o con el estructuralismo genético de Gildmann,⁴ todos convergen en salvar, ya no el arte, sino una nueva sociedad donde el arte sea ella misma, es decir, que el mayor proceso artístico sea el propio establecimiento de dicha sociedad.

Aquí es donde habría que convenir que nuestras sociedades carecen de la represión por controles técnicos, de la fatiga por la alienación tecnológica y del desgaste por el deterioro de las vanguardias que aquejan a las sociedades cultas. La revelación del relativo estado de inocencia en que todavía están sumidas nuestras sociedades fue, nuevamente, mejor expresado por la literatura que por las artes plásticas, porque el mensaje poético de los textos escritos aceptaba significados y temas concretos que ya la pintura, como hemos dicho antes, no podía desarrollar. La literatura reveló una extraordinaria capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, de ver a través de las invasiones culturales, económicas y políticas, y de salvar ciertos modos, ciertos procesos operatorios, que en sí consti-

3. Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, París, Gallimard, 1968.

4. Traba se refiere en realidad al crítico literario rumano francés Lucien Goldmann, cuyo "estructuralismo genético" analiza a textos literarios en relación con la visión del mundo de los grupos sociales contemporáneos a los textos. Traba no menciona a Goldmann en sus escritos anteriores, pero es posible que haya conocido sus libros *Para una sociología de la novela* (Madrid, Ciencia Nueva, 1967), *El hombre y lo absoluto: 'Le Dieu caché'* (Barcelona, Península, 1968), o *La création culturelle dans la société moderne* (París, Denoel-Gonthier, 1971).

tuyen una manera de vivir dentro de la creación. Pero la creación de vida y mundos vivos en la literatura no constituye, realmente, una invención en el sentido absoluto del término, sino el traslado de una manera cierta de vivir a la operación literaria. La fuerza arrasadora de Macondo parte de que es verdad, de que expresa una manera de vivir y una visión de la vida y la naturaleza que es vivida diariamente por una comunidad también real. Lo mismo pasa con Comala de Rulfo.⁵ En Comala no se sueña por obra y gracia de la literatura de Rulfo, sino que la literatura de Rulfo sabe dar cuenta de los murmullos que efectivamente oyeron los habitantes de Comala y de los planos imaginarios donde vida y muerte pierden sus fronteras límite. Del mismo modo, la visión de Lowry en *Bajo el volcán*⁶ es tan sobrecogedoramente conmovedora porque el Cónsul depone su racionalismo europeo y acepta los dictados de un destino cuya primera tarea es ir borrando los contornos del tiempo real.

En cambio, metidos en el brete de la conceptualización europea o de la tecnología ideológica norteamericana, los artistas plásticos del continente araron en un desierto cuyos signos de vida no podían serles tan perceptibles, o, al menos, tan transmisibles, como ocurrió con los escritores. La inmovilidad, la recurrencia de situaciones, la constante recaída en tiempos míticos, es decir, las vigorosas contradicciones —naturales—, a los espacios, movimientos y tiempos señalados desde afuera, parecían convocar las palabras y los argumentos del discurso, pero no los elementos de la pintura, disueltos por los experimentos europeos y rescatados en su exclusivo beneficio por las sucesivas vanguardias norteamericanas.

5. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1ª ed., México, FCE, 1955.

6. Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, 1ª ed., Nueva York, Reynal & Hitchcock, 1947 [*Bajo el volcán*, Barcelona, Seix Barral, 1985].

La resistencia

Actualmente, los sociólogos y economistas latinoamericanos están en condiciones —tal como lo han demostrado en sus libros— de evaluar las relaciones entre los Estados Unidos y nuestro continente hasta puntos tan precisos que les permitan clasificar a los distintos países de colonias, semicolonias, pueblos testimonios, nuevos, trasplantados, etc., así como establecer con exactitud, cuantitativa y cualitativamente, su tipo de dependencia.¹

Sin embargo, la crítica de arte parece ajena al problema. Da vergüenza comprobar que, desaparecido Mariátegui, cuyo valeroso intento de definir una estética emergente de las condiciones peculiares de América Latina resulta hoy, obviamente,

1. Darcy Ribeiro, *Las américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, 1ª ed. 1969, p. 80. Dado que Traba no menciona a Ribeiro en sus artículos sobre crítica antes de *DDV* ni lo incluye en su primera versión [*El arte latinoamericano actual*, 1972], ella debe haber estudiado su obra a principios de los años setenta. En 1972, ella reconoció públicamente su admiración por el rigor científico y alta legibilidad de la obras de Ribeiro.

superado y esquemático, no hay ni siquiera tentativas de formular una interpretación, parcial o total, del arte dentro del contexto continental. La crítica sigue maniobrando penosamente entre la catalogación, la descripción de obras, la monografía enumerativa o el aplauso incondicional y servil a los fenómenos producidos en el extranjero.

La afirmación del coloniaje estético por parte de los Estados Unidos ha sido tan imperiosa en los últimos diez años, que ha logrado borrar casi enteramente el cuadro de áreas abiertas y cerradas que se abrió en 1958, creando una unificación ficticia que se considera, desde los puestos de vanguardia, el ingreso pleno a la "actualidad" y la definitiva decapitación de la "provincia".

¿Cuál era —y es aún, pese a su debilitamiento— dicho cuadro?

La fecha cuando el cuadro comienza a delinearse con alguna claridad es 1950. Alrededor de este año, los artistas latinoamericanos que llegarán a su apogeo al final de la década se sacuden tanto las falacias de "mexicanismo", "nativismo", y todas las formas más o menos espúreas de compromiso, como las adopciones precarias del cubismo, posimpresionismo, expresionismo y arte abstracto geométrico europeo; parecen rendirse a la evidencia de que "arte moderno" no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver que permite formular nuevos significados. Por primera vez, en la obra aún indefinida de una generación que en el 50 tiene entre veinte y treinta años, la nueva visión se presenta en ruptura, no en continuidad, con la visión imperante desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX.²

Los tres objetivos básicos que, de acuerdo con Pierre Francastel, fundamentan la visión de esos siglos, a saber *estabilidad, objetividad y permanencia*, son primero cuestionados y luego rechazados por el arte moderno.³

2. La claridad que Traba encuentra en estos procesos a partir de 1950 se debe en parte a dos circunstancias: su iniciación en la práctica de la crítica de arte a fines de los cuarenta y su propia pertenencia a la generación nacida en 1920-30. Ambos factores identifican su mirada con la del grupo de artistas que protagonizan primero el proceso de consolidación del modernismo estético en Latinoamérica durante los cincuenta y luego la resistencia a lo que ella consideró el internacionalismo más homogeneizante.

3. Pierre Francastel, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Debate, 1990 [1ª ed. París, Éditions Minuit, 1956], pp. 210-211, 213, 272-273.

La nueva visión se apoya, por consiguiente, sobre propuestas antagónicas a las anteriores, a saber, *cambio, subjetividad, deterioro*.⁴

La subjetividad, no obstante, es duramente golpeada antes y después de la Segunda Guerra Mundial. A la subjetividad olímpica de las cuatro primeras décadas del siglo sucede un nuevo fenómeno que podríamos llamar "subjetividad social", aun cuando la fórmula, en primera instancia, puede parecer contradictoria. Dentro de esta variante, definitiva para el arte actual, el artista tiende a autorrecortar la libertad absoluta que enuncia "lo espiritual en el arte", e inclusive la libertad del "hacer artístico", propuesto por los neoyorkinos del 48 al 50, para aceptar una visión del contexto dentro del cual está inmerso. El divismo, destinado a crear en el público atracción e impactación que pueden ir desde la simpatía hasta el frenesí, pasa del artista a la obra de arte.

En un gesto de humildad que parece casi autoflagelación y que es, en el fondo, una nueva manera de atraer la atención, el artista se borra y trata de traspasar su identidad, así como sus éxitos y fracasos, a la obra. Finalmente, para redondear la asunción de la nueva "subjetividad social", comienza a reclamar la participación del público. Tal cual pasó con el expresionismo treinta años antes, no hay una sola forma de relación posible, sino tantas cuantos artistas modernos intentan rescatar el público.

Enfrentados a proyectos definitivamente diferentes a los de sus antecesores, los pintores de la década del 50, o que surgen en los cincuenta, deben recapitular el problema de la pintura a partir de cero.

Para esta recapitulación, que necesita aclarar las relaciones con la burguesía que fue su cauteloso cliente a fines de siglo; las relaciones con la historia pasada, presente y futura de sus

4. Aunque Traba presenta aquí las nociones de *cambio, subjetividad y deterioro* en relación a Francastel, estos conceptos comienzan a emerger en la crítica de Traba de manera orgánica a mediados de los cincuenta, cuando desde una posición esteticista define al arte moderno como una serie de rupturas y cambios que privilegian al individualismo sobre los proyectos programáticos del muralismo y el arte social. La noción de la estética de deterioro aparece en 1964 como síntoma del creciente distanciamiento que Traba toma con respecto al modernismo más internacionalista a favor de una relación más consciente del artista con su medio (véase p. 60, nota 8).

comunidades; las relaciones con el continente y con las invasiones culturales del exterior; las relaciones con el arte moderno y la aparición del arte actual; para tal recapitulación, repito, los artistas emergentes en el 50 no se apoyan en notables figuras aisladas que les preceden —excepción del caso único de Uruguay— seguramente porque estaban aún demasiado próximas a ellas y faltaba una estimación adecuada de sus obras que todavía, en muchos casos, no se ha llevado a cabo a cabalidad.

No me refiero a los artistas que con cierto talento natural y una decidida vocación van permitiendo lentamente el acceso al arte moderno, sino a genios sueltos, inesperados, que alcanzaron a ver perfectamente en qué consistía el cambio radical del arte moderno y que, sin ninguna esperanza ni posibilidad de ser rodeados en sus respectivas épocas, quedaron excéntricos cuando no marginados. Tal genialidad tiene, también, sus grados; va desde la genialidad iluminada del venezolano Armando Reverón hasta el simple genio original del uruguayo Figari. Si empleo el desproporcionado sustantivo- “genialidad”, es más bien pensado en el “demonio favorable” que preside en todos estos casos el quehacer pictórico (que lo saca de la rutina y del empeño, del progreso metódico y de la laboriosa invención del mundo) que reconociendo un máximo grado al cual pueden alcanzar las facultades humanas, como define el diccionario al genio. En la primera mitad del siglo, avanzando sobre la aventura del arte moderno, creo que demonio y genio tiñen (yendo de arriba hacia abajo del mapa latinoamericano) un momento del mexicano Rufino Tamayo (1899)⁵ —*El hombre con sandía*, 1949; *El pirulí*, 1949; *Hombre cantando*, 1950; *La mujer que ríe*, 1950, por ejemplo—, en que sobrepasa todas las reducciones neocubistas para lanzarse a la creación de personajes poseídos por “gulas casi cósmicas”,⁶ como califica admirablemente Octavio Paz. “Poseído por una rabia fría y lúcida —dice Paz— se complace en mostrarnos una fauna de monstruos y medios seres, todos sentados en su propia satisfacción, todos dueños

5. Las fechas entre paréntesis que frecuentemente siguen el nombre de los artistas en el texto indican su año de nacimiento.

6. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957; reeditado en Octavio Paz, ed., *México en la obra de Octavio Paz III: Los privilegios de la vista, artes de México*, México, FCE, 1987, p. 332.

de una risa idiota, todos garras, trompas, dientes enormes y trituradores.”⁷

Esto no quiere decir que ante la genialidad de determinados Tamayos desaparezca, ni siquiera se amortigüe, la sorprendente fuerza que sale del más grande conjunto de pintores surrealistas que ha dado Latinoamérica: Leonora Carrington, Remedios Varo, Felipe Orlando, Frida Kahlo, Agustín Lazo, María Izquierdo, Rodríguez Lozano constituyen ese grupo que, si Tamayo —como dice Paz— “ha descubierto la fórmula de la consagración”⁸ descubre, en cambio, para su mayor beneficio, las fórmulas múltiples de sacralizaciones, consagraciones, exorcismos y lleva el arte hasta antiguos altares de ritos duros y misterios irrenunciables. Caso también único en Latinoamérica, la pintura mexicana, antes que la literatura, penetra en lo ambiguo y lo posible. El único desastre de los brujos es que no fueron acompañados bellamente en el ritual por oficiantes de la talla de Paz para Tamayo, primero, y luego para Cuevas, o de Fuentes para Cuevas.⁹ Por el contrario, los acompañó la vocinglería política, los enredos del compromiso, los líos posmuralistas, el resecamiento del arte oficial, el deseo de convertirlos a toda costa en realistas, socialistas, revolucionarios agraristas, cuando lo espléndido es que fueron los primeros en tomar el pulso al gran latido de la historia-continua, la historia-revivida y confundida que ahora junta en un enorme arco sangriento al moderno Tlatelolco y los antiguos sacrificios. Escogida con atención, discriminando obras notables entre conjuntos abigarrados y plagados de caídas, esta zona del arte mexicano fue capaz de enrarecer una atmósfera dentro de la cual, sin tener ninguna conexión directa con uno u otro artista precedente, se alza la extraordinaria obra de Ricardo Martínez y la de José Luis Cuevas.¹⁰

7. Paz, “Tamayo en la pintura mexicana,” *Ibid.*, p. 332.

8. *Ibid.*, p. 332.

9. Traba se refiere a los numerosos textos que Paz escribió para Tamayo, algunos de ellos reunidos en *México en la obra de Octavio Paz III: Los privilegios de la vista, artes de México*, y al ensayo de Carlos Fuentes sobre José Luis Cuevas en el catálogo *El mundo de José Luis Cuevas* (México, Galería de Arte Misrachi, 1969).

10. Traba escribió a menudo sobre la obra de estos dos artistas y la promovió como alternativa a lo que ella consideró la errónea (anti)estética del muralismo. Véase por ejemplo *Los cuatro monstruos cardinales* (México, Ediciones

Pero no se trata, tampoco, de invocar los precursores en su calidad de tales: Alberto Dávila (1912) hace pintura abstracta en el Perú antes que nadie; Amelia Peláez (1897), en Cuba, aprovecha la lección plana y decorativa de Matisse con una fineza en la exasperación del arabesco, que supera al propio maestro; Andrés de Santamaría (1860) produce lejos de Colombia —pero en cierto modo expulsado por la indiferencia de su país a los círculos europeos— una obra espesa llena de ardores reprimidos que terminan convulsionando la materia; en Brasil Di Cavalcanti (1897), que comienza ensayando un curioso “art-nouveau” tropical, se alista pronto en la misma carrera de retaceos a la imaginación en aras de los problemas sociales, que subalterna sin remedio la fatigante obra de Portinari (1903) y la no menos fatigante del argentino Antonio Berni (1905); en mayor o menor medida, todos son precursores. Pero ninguno da el salto que impulsa locamente al venezolano Armando Reverón (1889-1954) a las playas de Macuto y que le permite, entre 1925 y 1926, pintar o semipintar las maravillas del período blanco, donde apenas toca con una caseína ligera la “coleta margarita” que permanece visible como fondo de visiones cada vez más elípticas. En 1926, Reverón pinta *Luz tras mi enramada*. En el año 34, al final del período blanco, las playas de Macuto. Va mucho más allá de los toques tímidos de los impresionistas y aún más allá de los desvanecimientos finales y delirantes de Turner. La luz ya no es un problema a resolver, es una sustancia quemante y quemada. Reverón, como lo hará también Lam en Cuba, convierte en experiencia de vida y muerte lo que para los europeos es proceso y desarrollo. Por eso cuando dos latinoamericanos de la generación errante que estamos glosando, como fue el caso de Matta (1911) y Lam (1902) cuando ingresaron al surrealismo de los treinta, entran en un movimiento

Era, 1965) y *La zona del silencio* (México, FCE, 1976). Traba tuvo con Cuevas una larga amistad y lo defendió con vigor de los ataques de los muralistas y del grupo “los Interioristas”, lo cual provocó en 1964 y 1965 una intensa reacción en la prensa mexicana. Antonio Rodríguez, Raquel Tibol, Francisco Icaza, entre otros, vehementemente debatieron las ideas de Traba y la acusaron de haber organizado —junto con Jorge Romero Brest y José Gómez Sicre— un complot internacional para destruir al muralismo mexicano. Aunque Traba negó la existencia de tal complot comentó que la idea tenía grandes méritos. Cf. Marta Traba, “Si me meten en la guerra pelearé”, *Siempre!*, 10 de marzo de 1965, pp. 4, 69.

europeo, su presencia es singular, sísmica. “Matta es aquel que se arrojó al ágata”, dice Breton en una frase que reaviva todos los volcanes imaginarios del mundo chileno de Matta. Este médium, que ve más allá de la manzana de Cézanne, “todo el resto y comprendidos los cuerpos opacos”, será capaz de traspasar la realidad, llegar a lo traslúcido, anudarla en formas como piedras preciosas, desencadenarla en tormentas eléctricas, en circuitos que la sensibilidad no había previsto y la cogen de sorpresa.¹¹ Así como Lam, increíblemente, asombrosamente descrito por Breton, “permanece deslizado a medias por entre el tesoro legendario de la humanidad”, de modo que hay que apreciarlo “tendido, a la orilla de la vigilia, bajo el sonido lento de las palmas de la memoria”.¹²

Quizás es ese movimiento definitivo de jugar a fondo lo que separa al genio de los pintores excelentes y también de quienes desempeñaron un papel valioso en el ingreso del continente a la modernidad. En Uruguay, por ejemplo, a pesar de que las lunas de José Cúneo, pintadas entre las décadas del 30 y del 40, fundan una verdadera estación poética para el arte uruguayo donde se lograba un expresionismo criollo aliando la despojada soledad del sur con una fantasía elusiva y funambulesca; a pesar de este poderoso golpe poético, Torres García (1874-1949), quien regresa a Montevideo después de 43 años de permanencia en el extranjero, en 1934, obliga a todo el arte moderno uruguayo a meterse en el brete de su idealismo frío y disecado, de una pintura de hueso puro, de símbolo constructivista sin salida. Con su feroz disciplina civilista, los pintores uruguayos hacen del Taller su escuela única y del reglamento del maestro, su constitución; el genio, que es Figari (1886-1938), incuestionablemente el Pedro Figari que también vuelve al Uruguay en 1933 luego de trabajar desde 1925 en París, denodadamente, para dar forma a la solidaridad de los caballos bajo la luna (1924) a las diligencias y los bailes en el rancho, también estipulando lunas y administrando azules y rosas inexistentes, queda barrido por el cartesianismo gris de Torres,

11. André Breton, “Matta: The Pearl is Marred, In My Eyes”, *Surrealism and Painting*, Boston, Museum of Fine Arts, 2002, pp. 183-189; traducción de *Surrealisme et peinture*, París, Éditions Gallimard, 1965.

12. André Breton, “Lam: The Long Nostalgia of Poets”, *Surrealism and Painting*, pp. 170-171.

resolviendo todas las situaciones y resultados de una pintura chica, grande, mediana, de una proporción, de un tono.

La excelente obra cubista de Pettoruti (1896-1971) corresponde asimismo a un área que podríamos calificar de arte previsible; de la vasta obra que sigue con fervor las huellas de los futuristas (quietos) y los cubistas (sintéticos), los *Soles pampeanos* pintados cerca del 41-42, iluminando la frutera internacional pero el sifón inconfundible de la mesa argentina, parecen ser los únicos cuadros donde Pettoruti deja caer su ambición metafísica, su inagotable capacidad para conjugar colores y planos en situaciones siempre neutrales, en batallas capituladas de antemano por un franco horror hacia la pugna y el desconcierto de las emociones. La recorrida por los genios y los pintores que preceden la generación emergente en los cincuenta no brinda, todavía, un esquema suficientemente claro de la división por áreas abiertas o cerradas, que después se hará tan aparente.¹³ Es normal, por ejemplo, que Pettoruti y Torres García den, con su ponderada especulación, una respuesta acorde con la comunidad bonaerense o la montevideana, que encarnan muy fácilmente, sin que sea preciso caer en ninguna extorsión de las semejanzas entre artista y medio. También Amelia Peláez y, sobre todo, Lam encaban bien en el marco cubano, sobrevolado por la concepción de lo real maravilloso, suficientemente explicada por Carpentier para que sea necesario insistir sobre ella. Pero el surrealismo de Matta en Chile, el frenesí de Reverón en su exilio de Macuto o la portentosa fantasía de Figari no juegan el juego de las homologaciones.

La existencia americana no queda, de ninguna manera, confirmada por ellos. Hay, a lo sumo, atisbos, llamaradas, iluminaciones entre unos y otros, por lo demás, no sólo no hay relación sino total desconocimiento, especialmente cuando se trata de norte y sur de América Latina; tampoco los ligan ni proyectos ni

13. Aunque los conceptos de áreas abiertas y cerradas parecen inspirados en *Las Américas y la civilización* de Darcy Ribeiro, Traba los menciona por primera vez en *La pintura nueva en Latinoamérica* (Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961), publicado varios años antes del libro de Ribeiro. Durante los años cincuenta Traba insistió que el arte latinoamericano no existía como tal, pero en los sesenta la división entre áreas abiertas y cerradas le permite articular un marco conceptual nuevo desde donde construye una visión a la vez global y relativamente más específica de la cultura visual de la región.

intenciones comunes; no existen los aglutinantes que surgirán después.

El modo como cada uno de ellos establece su relación, dependencia o connivencia con los modelos europeos, es exclusivamente personal. En la medida en que irrumpe el genio, la relación se adelgaza hasta prácticamente desaparecer; en la medida en que actúan como pintores serios y responsables de un oficio aún nuevo en Latinoamérica, aumenta su carácter epigonal o sus lazos de parentesco.

Con excepción de Torres García, que sostiene una firme unión con su "Cercle et Carré" de París,¹⁴ la caminata por el arte moderno europeo de las primeras décadas del siglo es bastante errática: el impresionismo, el cubismo y el expresionismo los ayudan a liberarse de la oscura condena impuesta por las academias provinciales. Sus soluciones son soluciones individuales, bien sea de profesión individual, bien sea, ahondando más en una creación parturienta, de vida individual. Si su arte, como las playas de Macuto, las sandías de Tamayo, los candombes de Figari, se torna francamente alusivo, tal alusión está mediatizada por la pasión individual, que los lleva a desertar de todo compromiso.

Llegados a este punto es imposible no mencionar las tres figuras mexicanas que más pesan en el panorama continental antes de 1950: Rivera (1886-1957), Siqueiros (1898)¹⁵ y Orozco (1883-1949). Pero esa trilogía omnipresente y conminatoria, curiosamente, obró más sobre la conciencia de los artistas que sobre sus resultados plásticos. Los nombres más o menos respetables que se desprenden de ella: Pedro Nel Gómez en Colombia, Portinari en Brasil, Berni en la Argentina, Homar en Puerto Rico, caen en lo que —parafraseando a Darcy Ribeiro y su tesis de modernización refleja y degradación cultural— podríamos llamar "mexicanización refleja y degradación cultural".¹⁶

Una cosa es consecuencia fatal de la otra. Inevitablemente, al hacer una mexicanización refleja se caía en la degradación

14. *Cercle et Carré* es el nombre de una asociación de artistas y una revista de corta duración fundados por Joaquín Torres García y Michel Seuphor en 1930 en París. En 1936, Torres García y sus colaboradores en Montevideo continuaron la revista bajo el nombre de *Círculo y Cuadrado*.

15. David Alfaro Siqueiros falleció en 1974.

16. Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, pp. 36-38, 72, 260-270.

cultural, puesto que se imitaba un proceso no transferible, el de la Revolución mexicana, y una actitud atípica y parcial, la de un grupo dominante dispuesto a regimentar temas y soluciones artísticas: Siqueiros en 1939, retratando a la burguesía; Rivera en 1926-27, Chapingo o el palacio de la hipérbole patriótica; Orozco en 1935, pintando la Catarsis del Palacio de Bellas Artes de México. Obviamente, ninguno de los "mexicanistas reflejos" alcanzó la grandeza (por lo menos mensurable en metros cuadrados y bóvedas) de los mexicanos. Éstos, por su parte, independientemente del juicio que merezcan por la buena o mala calidad de sus trabajos, se marginaron por expresa voluntad del proceso de cambio que proponía el arte moderno. Al regresar a formas realistas encuadradas a fines del siglo XIX, y a su vez sobrevivientes del culto por las apariencias escénicas comenzado en el Renacimiento, no hicieron más que refrendar la atonía y el puritanismo artístico de los períodos iniciales o críticos de las revoluciones. Para la generación emergente en el año 50, el mexicanismo reflejo dejó, sencillamente, de existir. En la práctica desapareció, dejando un hijo natural, el indigenismo, que se vería inesperadamente glorificado por las hábiles maniobras pictóricas del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. En la teoría, abrió una suerte de pleito eterno y nunca del todo cicatrizable entre los nuevos artistas y los mediocres que resuelven discutir, a falta de talento para actuar plásticamente.

El caso Guayasamín (1919) no tiene paralelo en el resto de América y merece (el término es bastante inexacto) párrafo aparte.

La obra de Guayasamín sigue una exitosa parábola que va desde la serie *Huaycañán, El camino del llanto*, a la serie *Los condenados de la tierra*, expuesta por primera vez en Ambato, Ecuador, en 1969. Su prédica del indigenismo es muy particular. No se podría decir que en Ecuador existió una fuerte corriente indigenista, como sí la hubo, en cambio, en el Perú, donde José Sabogal, Julia Codesido y Camilo Blas, por ejemplo, cierran filas para defender al indio, que más tarde sería realmente reinterpretado por un escritor, José María Arguedas, y un pintor, Fernando de Szyszlo. En *El camino del llanto*, de Guayasamín, están patentes, en cambio, todas las condiciones de baja utilización del material indígena y ambición personal, que definirán permanentemente sus actitudes. *El camino* pretende ser

una reivindicación triple, la del indio, el mestizo y el negro, apoyada sobre la truculenta temática y el aprovechamiento de algunos recursos modernistas ya debidamente acuñados por Picasso y sus fieles, como la ampliación desmesurada de manos y pies, los "closed-up" de puños cerrados, los rostros angulares, las lágrimas petrificadas, las bocas abiertas en grito; y, como tercer ingrediente para esta cocina muy doméstica, el exotismo de lo primitivo, lo salvaje, en simple contradicción con la civilización. Para desgracia del Ecuador, su pintura y también su literatura trepan hasta esta falsa cima reivindicatoria: "Huasipungo" de Icaza, en efecto, es el "camino del llanto" de la literatura social, mezclado con incoherentes violencias y lenguajes hoscamente brutales. Guayasamín, en su proporción reducida, hace a la pintura moderna del Ecuador lo que los tres grandes muralistas hicieron a la mexicana: impone el terror y establece una dictadura estética, fuera de la cual no parece posible sobrevivir y que emplea a su servicio, además, la Casa de la Cultura de Quito. Sorprendentemente dotado para manipular su propio éxito, Guayasamín logra colarse por todos los intersticios, pinta retratos de todos los presidentes regresivos de Latinoamérica que caen bajo su mano (inclusive, por supuesto, nefastos personajes norteamericanos), y elabora otra enorme serie, *Los condenados de la tierra*, previendo astutamente que la línea reivindicatoria ya va más por Fanon que por el indio plañidero.¹⁷ Exaspera sus recursos tremendistas, maneja grandes superficies informales, vuelve a aplicar su ruda demagogia en un intento mucho más fallido, puesto que ya no puede evitar el nuevo curso que el arte moderno tomó en el Ecuador por la generación que corresponde a la emergente del 30, cuya primera cabeza visible es Aníbal Villacís (1927).

Lo lamentable de este episodio, bastante fraudulento, es el golpe de muerte que le asesta al indigenismo y el desprestigio en que cae, por culpa de manejos vulgares, una corriente que era completamente respetable en países cuya población indígena los obliga a contemplar la influencia espiritual y estética que dicha población puede y debe operar sobre sus expresio-

17. Franz Fanon, psiquiatra y pensador francés nacido en Martinique y activo durante la primera mitad del siglo XX, sostuvo el uso de la violencia para oponerse a la dominación y represión colonial del Tercer Mundo.

nes artísticas. La impotencia para canalizar dicha corriente lleva a casos verdaderamente patéticos como el de Bolivia, cuyo máximo pintor nacional en el 1800, Rugendas, nacido en Bavaria, pinta en La Paz increíbles cuadros sobre Napoleón, Garibaldi, el incendio de Valparaíso, etc., antecedente que no es demasiado desacorde con el hecho de que la primera generación de artistas bolivianos sea una generación de exiliados como María Luisa Pacheco, Oscar Pantoja y, más tarde, Alloroa y Arnal, que emigran a Nueva York.

Con el lastre de tales estigmas, no es extraño que en 1963, cuando el pintor peruano Fernando de Szyszlo (1925) expuso su serie sobre el poema *Apu Inca Atawallpaman*, que, en rigor de objetividad, es la segunda serie sobre tema indígena realizada en Latinoamérica después de *El camino del llanto* —las series sobre temas y mitos indígenas pintadas, junto con otros temas, por el colombiano Pedro Nel Gómez fueron conjuntos de frescos en edificios públicos de Medellín, delirantemente comparados por el crítico italiano Enzo Carli a Masaccio y otros renacentistas italianos—, se produjera el desconcierto que anota Emilio Adolfo Westphalen en su opúsculo sobre *Poesía quechua y pintura abstracta*.¹⁸ Felizmente, en este caso, se produce una conjunción positiva: un crítico inteligente, sagaz y refinado como Westphalen, avala una obra cuya fuerza, hondura y casi desesperada violencia poética vuelve a prestigiar el gran tema indígena. La primera condición nueva y estimable para rescatar el tema, subrayada por Westphalen, es la doble condición de desesperanza y fe en el destino; “la elegía —dice Westphalen refiriéndose al poema anónimo por la muerte de Atahualpa—, en fin de cuentas, no sería sino otro extraño, exuberante y descomunal himno a la vida”.¹⁹ En el clímax de la desdicha, ese maravilloso canto dramático, en efecto, demuestra su fe en la capacidad de recuperación de su raza. Pero esta fe, en el poema, como la fe que mueve a Szyszlo, en sus cuadros, carece de asideros concretos; no se cree en algo que va ocurrir y va a cambiar el curso de las cosas. Se cree en fuerzas, fuerzas subterráneas, oscuras, impredecibles, inasibles, que

empujan el alma a un vaivén ligeramente errático, ese mismo vaivén que da en la mejor literatura azteca poemas tan conmovedores como “...¿Qué hará mi corazón? —es que en vano venimos, pasamos por la tierra?— de igual modo me iré que las flores que fueron pereciendo. Nada será mi renombre algún día —¡Nada será mi fama en la tierra!— ¡Al menos flores, al menos cantos! —¿Qué hará mi corazón?— es que en vano venimos, pasamos por la tierra?”²⁰ — Llamémoslo como queramos, dialéctica del sentimiento, ondulación constante de un ritmo que sube y baja, que pasa de la agonía a la vida y de la esperanza a la melancolía; ese mismo incierto flamear de un punto a otro, que hace el poema por la muerte de Atahualpa tan terriblemente triste como prodigiosamente alegre, ha sido vigilado sin cesar por Szyszlo. A manera de pulsación, de contrapunto, de contracanto, ha sido incorporado a sus cuadros a partir de la serie del 63, que culmina con la serie de *Mis semejantes*, desafiadamente titulada en quechua, *Runa Macchi*, de 1970 y 1971. Szyszlo es no sólo un pintor moderno sino un pintor culto; su fijación en la instancia emocional y en los significados humanos que acabo de describir es una réplica absolutamente consciente a la estética del deterioro. “Szyszlo ha sido uno de los pocos entre nosotros que no ha compartido la concepción del arte como simulacro de equilibrios formales”, dice Westphalen en otro párrafo del mismo ensayo.²¹ “Estamos frente a analogías formales, parábolas, por decir así, cuyas transformaciones imaginadas aparecen como distante memoria de lo observado”, escribe, sin embargo, Thomas Messer, insistiendo en la importancia de la cultura formal de Szyszlo y de sus comunes denominadores internacionales.²² En este caso, me inclino más a convalidar la opinión de Messer, ya que Szyszlo no podría abandonar, en ningún momento, la concepción del arte como estructura de sentido, cuyas relaciones internas —puramente formales— cuida con extrema atención.

20. Poema anónimo, “Misión del poeta”, en Angel M. Garibay, *Poesía náhuatl*, vol. 2, México, UNAM, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl, 1965, p. 101.

21. Westphalen, *Poesía quechua y pintura abstracta*.

22. Thomas Messer, “Correspondence: Thomas M. Messer and Carlos Rodríguez Saavedra”, *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1966, p. 88.

18. Emilio Adolfo Westphalen, *Poesía quechua y pintura abstracta*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1964.

19. *Ibid.*

La resistencia de Szyszlo procede, netamente, de un país perteneciente a lo que denominamos "área cerrada". Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Paraguay son los países más claramente inmersos en dicha área, ya que operan, en el más alto nivel, las condiciones endogámicas de vida debidas a la escasa o casi nula cuota inmigratoria (caso de Colombia) o la absorción, por la condición endogámica, de una colectividad (el caso de Perú con los chinos), a la irrerealidad de una vida mediterránea sin salida al mar (caso Bolivia o Paraguay), a la eficiencia y carácter monolítico de sus castas dirigentes (caso Colombia, Ecuador), o al constante regreso al punto inicial cuando se ha tratado de dar el salto (caso Bolivia); tales condiciones, marcadas por desigualdades monstruosas y una miseria sin esperanzas, se ven agravadas, con excepción de Costa Rica, en los países centroamericanos, los cuales, sin embargo, a diferencia de sus compañeros de áreas cerradas, no reposan (salvo Guatemala) sobre fuertes tradiciones; el elemento de la tradición, que los exime del "futurismo" típico de las áreas abiertas, podría también religar México con los países de las áreas cerradas, pese a su apertura y a la movilidad excepcional de sus clases intelectuales. El clima, las condiciones peculiares de existencia, el arrasador e intemperante poder del trópico, alinea también en el área cerrada, o en sus márgenes, las islas del Caribe, Haití y Cuba, excluyendo las demás por su escasa o nula producción artística. Puerto Rico, finalmente, queda unido a este sector por la desventura de ser colonia y el furioso deseo de liberación que parte de sus sectores independentistas, donde se alinean todos los artistas de valor.

Así como el área cerrada es una categoría, donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca, el "área abierta" está pautaada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales. Más que por países, la periferia del área abierta está formada por capitales; Buenos Aires en primer lugar, Venezuela en segundo, ya que, pese a su fuerte cuota negra de la costa, ha neutralizado ese factor étnico con la admisión de una enorme cuota inmigratoria y ha salido vertiginosamente del subdesarrollo por la

riqueza artificial que le dio el petróleo; Santiago de Chile, Montevideo en último término, por la visible decadencia de sus fuerzas culturales en los últimos años; y en un lugar aparte, São Paulo —no Río de Janeiro—, por haberse convertido en la meca del arte continental merced a las Bienales, por una parte, y por responder vigorosamente al progresismo antes enunciado y a las espectaculares fachadas del desarrollo superficial latinoamericano.

Establecidos estos perímetros de trabajo, se hace visible, estudiando las obras sobresalientes de la generación emergente en el año 50, que existen comportamientos de grupo y que tales conductas homologadas sin mayor esfuerzo imaginativo aclaran el perfil de dichos perímetros. El mapa informe del arte moderno latinoamericano, igualmente borroso en los servilismos paralelos de fin de siglo, comienza a tomar cuerpo real.

La resistencia de Szyszlo en el Perú, por ejemplo, nos conduce a otras resistencias que quedan emparejadas con ella: Alejandro Obregón en Colombia, Ricardo Martínez en México, Enrique Tábara en Ecuador, Abularach en Guatemala.

Alejandro Obregón (1920) gana en Houston, en 1958, el primer premio de pintura.²³ No es un premio más, lo gana en la primera reunión de los grandes del 50 en Latinoamérica con una obra *Ganado ahogándose en el Magdalena* que marca, de alguna manera, el espíritu que rigió la década en el área cerrada. Dicho espíritu no fue consigna, sino pura coincidencia; se coincidió en mirar inquisitiva y agudamente las situaciones locales, en revisar la historia, en afinar el criticismo, en advertir, aún confusamente, los pasos de animal grande del arte

23. Cuando Traba llegó a Bogotá en 1954, Alejandro Obregón, a quien ella había conocido en Europa, era uno de los pintores más importantes y respetados en el medio local y ya en camino de convertirse en el pintor colombiano con el perfil internacional más fuerte. Traba le dedicó innumerables artículos y ensayos pero sin dejar nunca de tomar una distancia crítica de su obra. Mientras que el apoyo de Traba, sin duda, lo ayudó a consolidar su reputación, al mismo tiempo situó su obra en oposición al arte de la generación precedente, lo cual contribuyó a crear una polarización en la escena artística local que no existía previamente. Traba vió en el arte de Obregón una síntesis paradigmática del modernismo internacional con un americanismo cuyo lirismo permitía identificaciones culturales distintas a las logradas por medio del tono épico de la pintura social. Tal paradigma tuvo una influencia significativa en su concepción del arte de la resistencia.

norteamericano contemporáneo. En 1962, Obregón ganó el premio del Salón Nacional de Pintura celebrado en Bogotá, por una obra donde sumó todos los riesgos: el localismo, el tremendismo, la anécdota, la peripecia nacional, y salió triunfante. Creo que en *Violencia* se corroboró la gran calidad artística de Obregón y se le perdonaron sus pecados estéticos pasados, presentes y futuros, pecados muy fáciles de sobrevenir en un pasional, en un repentista sin teoría estable. A pesar de no planear excesivamente su trabajo, Obregón, sin embargo, siempre ha permanecido parado con sus dos pies abiertos y un falso aire de corsario tremebundo, en un gran proyecto fijo: la trasposición de la geografía colombiana a la pintura. Digo expresamente geografía y no paisaje, porque se trata de una cosa distinta, de una elaboración, rudimentaria, intelectual y sentimental, para dar con las formas paradigmáticas de un país cuya extraordinaria suerte natural hace aún más agravante su problemática social y su flotante subhumanidad. Para entender esta geografía, la obra de Obregón debe ser dividida en las series, más importantes que fueron alimentando esa temática de síntesis: cóndores, volcanes y una especie swiftiana, los toro-cóndores corresponden a una vasta, dura geografía de cordillera y meseta paramuna. Manglares, peces y alcatraces, así como las iguanas, constituyen la flora y la fauna ubicable en la costa caribica.

El desarrollo de este temario que, contra lo que parece, no tiene la menor preocupación de realismo, ha sido llevado por fuera de las compulsiones de la década 1960-1970, con la misma firmeza con que Szyszlo se desentendió de los "simulacros formales". Apoyándose en dos tácticas: la de concentrar en ardientes núcleos de color trabajados como nudos o prismas ciertos aspectos de la forma y, contradictoriamente, la de extender grandes vacíos alrededor de dichos núcleos, dando lugar a que la tensión anterior se evada, diluya o repose; y, por otra parte, empleando el color como el principal argumento pictórico sobre el cual se deposita toda la carga de pasión, Obregón hace suyas algunas de las modalidades exteriores de la pintura de acción neoyorkina, aunque su parentesco más cercano podría establecerse con ciertos óleos de De Kooning, así como también registra, proviniendo de los mismos norteamericanos, la preeminencia de lo vivido sobre lo planeado. Pero en ninguno de estos puntos de aproximación hay el menor

propósito de seguir a los norteamericanos; por el contrario, usa métodos como si fuera una estrategia de guerra, dispuesto siempre a que existan en un clima épico y a exigirles una dependencia con respecto a los valores surreales y míticos de lo narrado. Como Fernando Botero más tarde y como los mejores jóvenes que vienen después de Botero en Colombia, Obregón "cuenta" cosas. Por un lado, las cuenta sacándolas de una vida que vive, espía y pulsa; por otro lado, es capaz de imaginarlas más allá de lo que oye, ve y siente.

Cuando, por ejemplo, decide enfrentar el problema de la violencia en su país, narra "carnalmente" la muerte de una mujer en los últimos tiempos de su preñez, pero coloca al mismo tiempo a la mujer asesinada en un paisaje inexistente, una especie de mortaja de grises calientes, convierte a la mujer en horizonte y destruye la catástrofe de la pura anécdota.

A su manera, Obregón es un simbolista, ya que no se expresa directamente, sino a través de figuras y cosas que van mucho más allá de lo visible.

Expresar el poder y también el secreto de la cordillera a través de cóndores siempre más y más gigantescos, así como la abandonada playa de la costa caribica mediante mangles y peces bruños, no es describir, exactamente, sino facilitar las claves para una posterior formulación del mito. Playa, cordillera, violencia, fauna, flora, horizontes, esqueletos y huesos de peces y pájaros son mitificados a medias por Alejandro Obregón. Digo a medias porque no es realmente, un mitificador, sino un fabulista, un inventor de elementos sueltos que pueden, sin problema, abonar el mito. La tentación de homologar pintura y literatura es nuevamente muy grande. Así como Huasipungo le va tan bien a Guayasamín, y Szyszlo encaja, en cambio, en la horma de Vallejo, Obregón y García Márquez siguen caminos bien paralelos. Los dos parten de la realidad como tal, la ven por todos los lados y más allá de sus lados y la cuentan con la misma desenfadada vitalidad. La mitificación de Macondo de García Márquez o la del *Brujo del caribe* de Obregón no es el resultado de una meditada especulación y largo proceso; se produce *a posteriori*, cuando el lector o el espectador quedan enredados en el indeclinable encanto de tales invenciones.

Los dos fuerzan la anécdota para que se torne atemporal, al rodearla de auras inverosímiles, al excluirla del tiempo histórico,

la colocan en el tiempo circular y recurrente del mito, la extraen de lo real contingente y la elevan al nivel de la leyenda. La historia así contada se petrifica, se pudre bellamente en una rebuscada inmovilidad. Lo contradictorio de la pintura obregoniana es, justamente, que todos los elementos sean dinámicos y, sin embargo, el toro-cóndor no fluya, los manglares no se dispersen y los pescados dejen de sobreaguar en el horizonte, así como es contradictorio que el reino de la peripecia, *Cien años de soledad*, termine en el principio o empiece en el final y que los Buendía se repitan hasta la obsesión.

Aunque la aproximación resulte superficial, es tan terriblemente exacta que no tiene réplica; el inmovilismo,²⁴ la tendencia ancestral colombiana a permanecer en la quietud, aparte de todo cambio, la recurrencia casi histriónica de todas sus situaciones forman carne y hueso con estas obras, y por eso mismo estas obras son reveladoras. Situados en esta relación marital con la vida colombiana, ni Obregón ni García Márquez podrían atender los requerimientos continuos del arte actual proclamado desde los Estados Unidos. Así como García Márquez "siempre" ha escrito la misma historia, Obregón "siempre" está persiguiendo horizontes fugitivos o parando las embestidas de la cordillera.

A su modo, muy diferente al de Szyszlo, Obregón también transita la poesía épica. Conquista, más que el sentido, un aliento épico a través de las fuerzas que deja desencadenar en su pintura y de las batallas internas que libra. Szyszlo, en cambio, accede con pleno conocimiento e intención al tino de la épica pero su *epos*, como vimos, recae sin cesar en la elegía.

En Szyszlo, como en Obregón, la atemporalidad es la base sobre la cual se apoya el mito. Hay un intento de negación del tiempo presente, se refuta lo percedero, y la validez plena del ser se logra sólo en la muerte. La muerte para Szyszlo puede ser Atahualpa, el Che Guevara, Arguedas; para Obregón, la

24. El término *inmovilismo* fue utilizado con frecuencia en los debates políticos en Colombia durante los años sesenta. Se refería sobre todo a la percepción de falta de progreso y cambio producida por un estado al parecer incapaz de solucionar problemas acuciantes y de diversa índole. Desde entonces, Traba utilizó este concepto con regularidad, identificándolo con la tendencia a usar temporalidades míticas de Obregón, Botero, y García Márquez, y erigiéndolo como uno de los elementos claves de la teoría del arte de la resistencia.

muerte entera del pueblo colombiano (Violencia), los huesos de "sus" bestias, él mismo. En ambos la muerte es siempre recomenzar, y la imaginación, memoriosa en Szyszlo, libre y loca en Obregón, concede olímpicamente la inmortalidad.

Ambos consagran, en resumen, la capacidad de sobrevivir. ¿No es el momento, acaso, en que se convierten en los voceros de la comunidad? Eternamente vencida en el Perú, eternamente humillada y ofendida en Colombia, esta comunidad, que nada tiene que ver con sus élites se encuentra de pronto que alguien salido de la élite la representa cabalmente.

La representación de la comunidad que deciden arrebatarse los jóvenes ecuatorianos a Oswaldo Guayasamín es de otro orden. Al revés de la de Szyszlo, está emparentada "formalmente" con las tradiciones indígenas. A fines de la década del 50, el arte ecuatoriano ve al fin confrontada la obra de Guayasamín por un grupo donde figuran: Villacís, Tábara, Viteri, Cifuentes, Müller, Almeida, más tarde Maldonado, quienes en 1966 llegan a constituir un verdadero grupo pese a que enseguida tomarán distintas vías pictóricas.²⁵ Tábara (1930) es quien mejor encarna lo que, en ese momento preciso, pretendió hacer el equipo ecuatoriano; su deseo era utilizar ciertas caligrafías repetitivas de decoraciones precolombinas, signos abstractos, algunos aún con la huella de la estilización de formas naturales, elementos de color y materiales (plumas, espejos, alambres, sonajas, maderas, cáñamo, metales); en conjuntos donde se repitiera por lo general un módulo, pero sin la asepsia experimental y la seguridad científica del arte óptico, o sea, aceptando toda la carga esotérica de formas poéticas y simbólicas que debían funcionar como criptografías. Tábara alcanza a darle, en 1964, una notable fuerza a esta alianza de serialismo y magia, a esta mezcla de la cual sale una suerte de "op-art" caliente; cuando viaja a España, después de hacer sus primeras exposiciones en Quito, en 1953 y 1954, conoce a Tàpies y trabaja con él, adquiriendo, con su contacto con el informalismo español y la rica texturología desplegada en ese momento por los grupos de Barcelona y Madrid, una movilidad que anima grandes superficies trabajadas como

25. Se refiere al grupo VAN de Quito.

paredes apenas coloreadas, donde los tres elementos que elabora fuertemente: tono, materia y repetición serial, son sin cesar modificados por una fina y alerta sensibilidad.

El ritmo reúne con eficacia esos tres elementos y se convierte en el sostén de su pintura. El ritmo precolombino recogido por Tábara señala un movimiento constante, que no tiene principio ni fin: una línea, un círculo, una estrella, se repiten de manera alucinante, como en una escritura automática, con movimientos pausados que más bien recuerdan el fluir, el estar permanente de las paredes del Cuzco. Como en ellas, las piezas que constituyen su obra quedan encajadas de manera poética, sin recurrir ni a la geometría ni a la violencia. Como el indígena del incanato, Tábara busca reiteraciones sumamente dóciles, que suponen algo así como un avasallamiento voluntario de la libertad. El grafismo o la forma plegada, doblada sobre sí misma, encontrándose y mirándose a sí misma en los laberintos da un mundo formal cerrado y cautivo de su propio encanto, donde la respuesta del ojo es mucho más vaga e imprecisa que la que exige el arte óptico.* Lo interesante, pues, de los trabajos del grupo en el período que señalo es su hábil manipulación del informalismo español y del arte óptico norteamericano, poniendo los principios de exaltación de la materia y de organización serial al servicio de una clara semántica local. Persiguiendo ese significado, los integrantes del grupo ecuatoriano oscilaron sin la precisión ni de Szyszlo ni de Obregón, por un vago anhelo de sacralizar la cultura indígena cuya agonía oscura les era aparente. Villacís empuja esta voluntad ritual hasta los relieves dorados y plateados de comienzos de la década del 60, cuando pinta extraños conjuntos que parecen casullas arrugadas, mantos ceremoniales o simples superficies preciosas convertidas en viejas pieles de oro y plata con el correr del tiempo. Oswaldo Viteri (1931), quien se separa para

* [Nota de M. Traba] El rechazo a las fórmulas ópticas es nuevamente subrayado por Tábara en 1970, cuando dice: "el retorno [se refiere a su nueva pintura figurativa] debía ser sin las pasiones desmedidas en que desembocó el arte kinético y el 'pop-art'. Ya no se trata de hacer eterno el arte reaccionario triturando el espacio plástico o espacio físico hasta el infinito, tampoco pueden continuar los espectáculos del ojo humano que creó el 'pop-art'... Consideramos que la magia color por sí misma es elocuente".

practicar un violento expresionismo abstracto, vuelve a recaer en la tentación de las texturas ceremoniales en su obra correspondiente a 1968 y 1969, donde emplea el collage, la materia, telas, en conjuntos hieráticos, fuertes e inmóviles.

En los casos que hemos visto, la intención común por distintas vías de procedimiento parece ser la de "mitologizar". En este prestigio de la mitología se comprueban dos hechos: primero, la voluntad de trascender el medio circundante, el nativismo chato y contingente, y hasta la presencia opaca y encenizada del indio sobreviviente; el segundo hecho es la capacidad de arrancar la realidad nacional del subdesarrollo, y trasponerla a un nivel mágico, o mítico, o puramente imaginativo, que se considera muy por encima de la posible imitación de tareas propuesta por la sociedad altamente industrializada.

Esta tendencia a escamotear la realidad inmediata, consiguiendo situaciones imaginarias de tanto peso y concreción como las reales, debe estimarse como una de las corrientes más interesantes surgidas de la resistencia latinoamericana en el período 1950-1960; como una seria contrapropuesta, además, que enfrenta las tendencias extranjeras destinadas a avalar un arte lúdico, tanto en el "pop" norteamericano como en el europeo y en sus secuelas de espacios ambientales y creación de objetos.

Pierre Restany, defendiendo la función lúdica del arte contemporáneo, afirma que tal función se da cuando explotan los lenguajes establecidos, y, a partir de dicha explosión, son reorganizados los elementos de base bajo el signo de arte-juego. "Según los estudios de elaboración estructural —sostiene Restany— el arte-juego recurre al fetichismo puro del objeto, a los ritos múltiples que son susceptibles de engendrar la comunicación activa del espectador, a las nociones de control y de relevo de la voluntad en el seno de una actividad programa." El papel del juego así elaborado por el artista para entregárselo al público pasa así, en gran parte, a manos de ese público. El artista se limita, entonces, a tratar un programa que puede o no ser seguido por el público, y deja de ser el oficiador máximo del rito o juego, para ser un simple bastonero que da la orden de partida y acompaña con algunas indicaciones el trabajo del público. (La diferencia entre oficiador y bastonero podría darla inequívocamente, por ejemplo, el espectáculo,

aunque sea prefabricado para el turismo, de los intendentes cuzqueños bajando a la feria al son de sus instrumentos musicales, enfrentado con una banda de Miami.)

El arte-juego concebido por los europeos y norteamericanos tiene, además, un subentendido que en ningún momento aparece motivando la imaginación lúdica de los ecuatorianos citados; ese subentendido es la proposición catártica que conlleva todo juego. Juegue, olvídense, déjese ir, desintoxíquese, parece ser la consigna. Desde el juego visual de un buen óptico como el argentino Polesello, hasta el nuevo juego tonto-político de Le Parc armando canchas de bolos con las imágenes del "enemigo", el subentendido es el mismo. En el fondo, por consiguiente, tal juego es un aliado de los sistemas enajenantes, puesto que les facilita los antídotos o los medios de desintoxicación. No es una coincidencia que el entusiasmo suscitado por los juegos-catarsis y su veloz adopción por parte del sistema haya sobrevenido al tiempo con las grandes crisis que, obviamente, no puede tapar, pero sí puede ayudar a distraer. Por eso, cuando un crítico tan profundamente "esnobista" como Restany trata de llamar en su auxilio el "fetichismo" y los "ritos múltiples" encerrados supuestamente en el arte-juego, todo esto suena artificial, privado del contexto y de la verdad de la tradición que, en cambio, hace perfectamente posible la inserción de espejos, plumas o ruedas en los collages de los ecuatorianos a principios del 60. El objeto norteamericano y europeo es vacío, y está hecho para subsistir en el vacío de las invenciones ingeniosas, como la encantadora rueda de Duchamp o el regalo de la plancha con clavos de Man Ray.²⁶ El objeto es visual, se justifica en la búsqueda de estímulos ópticos o en los placeres táctiles. Termina en la manualidad y se expande hasta los sentidos.

26. Traba tuvo varias oportunidades de observar personalmente la obra de Duchamp y de Man Ray en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), inclusive a fines de 1971, cuando visitó la ciudad. Vale notar también que varias de estas piezas estuvieron en Colombia en 1971 como parte de una exhibición itinerante de arte surrealista que MoMA mandó al Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM). Durante esos meses, Traba —quien ya estaba definitivamente desvinculada del MAM— se encontraba trabajando en la primera versión de *DDV*. Sobre los comentarios de Traba con respecto a la exhibición del MoMA en Bogotá, véase su artículo "Crónica de guerra de Marta Traba", *Cromos*, 22 de noviembre de 1971.

El aporte que Latinoamérica puede dar a lo lúdico radica, justamente, en su diversa naturaleza, en su interpenetración con elementos míticos reales, con contextos mágicos que afloran de las culturas andinas, centroamericanas o caribes de donde provienen.

Esa misma carga de sentido diferencia, indudablemente, a los primitivos haitianos de los primitivos europeos o norteamericanos. Situados, como vimos, en plena área cerrada, los haitianos representan una resistencia a nivel del instinto, la necesidad y la miseria, que no tiene parangón en el resto de América.

Al comenzar la década del 50, la figura más sobresaliente del grupo haitiano es Prefete Duffaut, que termina la década imaginando sus fabulosas ciudades, sus torres de babel, sus paisajes múltiples de árboles, palmas, sembrados, puentes, ríos, barcos, plazas, fábricas humeantes, casitas parejas de ventanas vacías. En realidad, no es justo destacar a Prefete de un conjunto sorprendentemente homogéneo, donde hay por lo menos siete ingenios (Vergin, Alix, Hyppolitte, Benoit, Bigaud, Obin), que hubieran hecho la delicia y felicidad de los franceses o el pasmo de los norteamericanos, apretados alrededor de la vieja Grandma Moses.

Los primitivos haitianos crecen al amparo del desamparo. En un artículo de *Harper's Bazaar*, publicado en enero del 47, un articulista norteamericano acuñó una frase realmente apoteósica: "Por qué, se pregunta, en esta alucinante ciudad de 150 mil 'in-habitantes', no hay galerías, no hay etc., etc..."²⁷ Los primitivos fueron parte de los ciento cincuenta mil no-habitantes, no-tenidos en cuenta, no-existentes, sumergidos en la belleza hipnótica. En cierto modo, como puede verse en la franca declinación presente, cuando existen ya primitivos haitianos para el consumo turístico en gran cantidad, el desamparo los protegió. La visión primitiva se dio sin interferencias y la imaginación sobrepasó lo real sin ningún impedimento, para situarse de un modo pleno y espontáneo en una concepción jerárquica, plana, de desproporciones visibles y buscadas, de alineamiento del diseño. Bien diferentes a un Aduanero Rousseau o a verdaderos primitivos como Bombois, los haitianos carecen enteramente de

27. De Witt Peters, "Haiti's Primitive Painters", *Harper's Bazaar*, Nueva York, enero de 1947, pp. 104-105, 159. La cita parafrasea el original.

sentido del humor, de lo cual da una pauta la infinita tristeza de las escenas cómicas de Hyppolite. Felizmente, el padre espiritual que les llegó con la creación del Centro de Arte en Port-au-Prince, Selden Rodman, también carece de sentido del humor, y no pudieron ser, por lo menos, pintores "divertidos"; su pavor ante la naturaleza, su respeto por la magia y el vudú, su estupor interminable ante lo que el ojo puede abarcar y contener, su necesidad pánica de fijar las imágenes con una neta precisión de gente insegura, hubieran podido ser los elementos rescatables y a estudiar, en vista a un análisis de situaciones peculiares americanas. Desde luego, su marginación del arte moderno y la clausura atemporal de su mundo no pueden representar más que una curiosa y a ratos conmovedora conducta aislada.²⁸

México pudo haber sido el país fuerte para apoyar en el 50 una corriente continental con criterios estéticos propios. Sin embargo, ilustró un caso único, particular y bastante desdichado, de cultura pictórica que, después de transformar las riquísimas herencias precolombinas, coloniales y republicanas en consignas partidistas, pasó por encima del sorprendente genio inventivo de José Guadalupe Posada y abrió el paréntesis de hierro del muralismo. En los cincuenta, enormes paredes que envejecían mal, superadas por la revolución artística internacional que negaron, testimoniaban el fracaso de posiciones regresivas rotuladas de realismo socialista.

Así como el PRI representaba la revolución institucionalizada, el muralismo sobreviviente en los cincuenta era también la parodia del excelente y sólido ramo de *Alcatrazes* pintados por Rivera en 1942. La pintura contemporánea mexicana que presentaba en masa el OPIC en 1960 se podía dividir en una parte figurativa que constituía uno de los conjuntos más repulsivos y sin esperanzas, pidiendo ayuda sin cesar a la anécdota, el discurso, la retórica, la piedad social, la peripecia trivial, la vulgaridad, el

28. El escritor Selden Rodman y el maestro de escuela Dewitt Peters —ambos estadounidenses— dirigieron el Centre d' Art en Port-au-Prince, Haití, durante los años cuarenta. Rodman vio en el arte popular que el Centro promovía una alternativa al arte moderno de posguerra, por el cual no sintió ningún entusiasmo. En Haití el arte moderno continuó desarrollándose paralelamente a la comercialización del llamado "arte naïf" por parte de Rodman y otros.

realismo craso y sin explicaciones; por otra parte, aceptaba el ensayo tímido, incoloro pero penetrado de anarquías de los pintores que más tarde impondrían el abstraccionismo muy gestual de los primeros años de la década del 60. En medio de tal catástrofe colectiva, la pintura de Ricardo Martínez (1918) fue enteramente inolvidable. Nunca sabré por cuáles razones Ricardo Martínez no ha tenido su Paz o su Fuentes al pie, por qué Mathías Goeritz sólo se limita a nombrarlo —junto con Juan Soriano—, como representante de la generación intermedia entre Tamayo-Cuevas. También esperé en vano que Juan García Ponce lo incluyera en *La aparición de lo invisible*.²⁹ Sin embargo, pese al silencio en que ha construido su obra, Ricardo Martínez es un pintor extraordinario. Del sesenta en adelante su obra está enteramente definida; funciona como un bloque y carece de modificaciones. Es, a su manera, una obra monolítica, que responde sistemáticamente y sin rebeliones internas ni sobresaltos a una sola idea: la ubicación de figuras humanas gigantescas dentro de una atmósfera de luz disuelta que las contiene. Hablar de figuras humanas resulte, quizás, un eufemismo. No se trata de figuras sino de masas, lejanamente parecidas a cuerpos, que sustentan pequeñas cabezas. Por lo general están solas, a veces en parejas, siempre semitendidas, con el incómodo duermevela del "chacmol". Frente a esta obra se precipita sobre nosotros la escultura tolteca, pero conviene atajar la avalancha. Por más tentadoras que sean las homologaciones y por más beneficio que preste a una tesis proamericanista esta obra sin parangón en ninguna otra parte del mundo, es demasiado fácil el parentesco y la descendencia. Los bloques inertes y monumentales de Martínez son —¡ay!— bien temblorosos, hasta un punto en que se hace casi insoportable semejante fragilidad en tamaña corpulencia. A pesar de lo enigmático de las figuras, de sus perfiles impenetrables o de la pensativa actitud de las parejas, es también muy difícil asignarles grandes sentimientos; resultaría antojadizo suponer que sufren o esperan, que meditan o vigilan. Todo esto nos lleva a un planteamiento tan terso y cabal de pintura-pintura, depositado

29. Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1970, (1ª ed. 1968), García Ponce, a quien Traba conoció probablemente en 1960, fue muy admirado y querido por ella.

limpiamente sobre el vasto podio de estos seres monumentales, que alcanza casi la intensidad de una revelación. Para Tamayo el clima es un caldo de cultivo donde prolifera el tema, se expande y esponja adquiriendo la capacidad de manejar lo que García Ponce llama "las correspondencias secretas".³⁰ Para Cuevas, que es un expansivo desesperado, la apertura y la esfumatura de la línea son recursos de aprehensión del mundo, de terreno conquistado y ganado. Para Ricardo Martínez, el clima parecería ser una estructura exacta, transparente y filosa, que se concibe como un marco donde la forma viva justamente, sin ir más allá de sus límites. Pinta lo que creció hasta cierto punto —hasta el punto de la irrealidad más pura y concreta—, y necesitó un espacio justo para permanecer. Su obra, y lo que puede transmitir más allá y por encima de su enorme belleza formal, es esa afirmación de la permanencia. Pinta lo que está y seguirá estando sin sufrir corrupción alguna, ni siquiera desgaste; lo notable es que con los elementos del desastre, con la fugacidad del color y el enturbiamiento de la línea, con el desafío a la imagen real y la irrupción de lo deforme y monstruoso, Ricardo Martínez hace un contraexpresionismo, hace un clasicismo feroz y estrictamente desorbitado.

¿Cómo no colocar a Ricardo Martínez, haya o no tenido la intención de serlo, entre los grandes resistentes?

Así como los otros resistentes, él es un leal a sí mismo, un constante, un bloqueado en su mundo. Sólo por la finura de su color y la belleza de su invención puede librarse del peligro que siempre acecha a los constantes, como es el de repetirse, copiarse y esclerosarse. Más cercano a este peligro está el guatemalteco Rodolfo Abularach (1933), cuyas pinturas de ojos —abierto, semicerrado, cerrado, somnoliento neutral— han percibido sin inmutarse, primero desde Centroamérica y luego desde Nueva York, las incesantes modificaciones del mundo a su alrededor. Hay que reconocer que concentrarse, definitivamente, al menos hasta el momento y desde mediados de los sesenta, en Centroamérica primero y Nueva York después, en el tema de una pupila que puede alcanzar a veces dimensiones heroicas, es un movimiento de indudable originalidad. El esfuerzo de rescatar un antitema de tal naturaleza, concederle poder

de decir, variación, intensidad, y, para lograr todo esto, asimilar técnicas actuales de dibujo y color, adoptar medidas agresivas, aceptar el fragmento con la validez del todo, amerita a Abularach para destacarlo entre las filas de los latinoamericanos. Muchas veces su obra recuerda la formulación cristalina, fría y teórica de los estructuralistas. Funciona ecuacionalmente, buscando acuerdos internos que carezcan de error o desfallecimiento. Lo sorprendente es que con un sistema intelectual, y un procedimiento impecable en su factura como los que manejan su obra, no esté haciendo Tomasellos o Gegos, sino ese único ojo obsesivo que centellea con la percepción de un objeto óptico pero se resiste a desaparecer como ficción.

Casi todos los artistas que acabo de señalar como paradigmáticos de una posición resistente latinoamericana que se hace expresa y visible alrededor del año 60 integraban un grupo mucho mayor que es estimulado por varios certámenes internacionales.*

En 1963 el Instituto de Cultura Hispánica inaugura en Madrid la exposición "Arte de España y América", primero y último certamen, memorable por muchos motivos: primero, porque demostró la indiferencia política casi general de los artistas que, por el contrario, a lo largo de la década, se politizaron violentamente. Sólo el peruano Fernando de Szyszlo y el mexicano

* [Nota de M. Traba] En diciembre de 1958, la Exposición Internacional de Pittsburgh invita por vez primera a un grupo de latinoamericanos: de la Argentina, Fernández Muro, Raquel Forner, Sarah Grilo, Alicia Penalba, Emilio Pettoruti; de Colombia, Grau, Negret, Obregón y Ramírez Villamizar; de Cuba, Cundo Bermúdez, José Bermúdez, Jorge Camacho, Mario Carreño, Hugo Consuegra, Lam, Martínez Pedro y Amelia Peláez; de Ecuador, Manuel Rendón; de Guatemala, Carlos Mérida; de Haití, Joseph y Liautaud; de Honduras, Velázquez; de México, José Luis Cuevas y Rufino Tamayo; de Nicaragua, Armando Morales; de Panamá, Eudoro Silvera; de Perú, Szyszlo; de Venezuela, Jaimes, Marisol, Alejandro Otero y Vigas. En la V Bienal de São Paulo (1959), todas las menciones honrosas corresponden a latinoamericanos: María Luisa Pacheco (Bolivia); Opazo (Chile); Obregón (Colombia); Jorge Camacho (Cuba); Guillermo Muriel (Ecuador); Trujillo (Panamá); Guggiari (Paraguay); Szyszlo, (Perú); Alejandro Otero (Venezuela). En la misma Bienal, fueron adjudicados premios mayores a los brasileños: Manabu Mabe, Piza, Grassmann, Di Prete, Lemos, María Bonomi, así como a José Luis Cuevas, de México, Armando Morales, de Nicaragua y Abularach, de Guatemala. En el mismo año, la Exposición de Arte Sudamericano de Hoy en Dallas, Texas, agrupó la constelación de los mejores artistas y fue una suerte de declaración de principios de la nueva pintura sudamericana.

José Luis Cuevas rechazaron participar en una muestra organizada por Franco; segundo, por ofrecer el panorama más completo, reunidos hasta el momento, de un arte latinoamericano correspondiente a cierto expresionismo mágico, destinado luego a desaparecer bajo el alud del arte norteamericano. Entre sus brillantes representantes, figuraban los argentinos Sakai, Seguí, Clorindo Testa, Sarah Grilo, Mario Pucciarelli; los uruguayos Jorge Páez y Nelson Ramos; los chilenos Antúnez Zañartu y Castro-Cid; Obregón por Colombia; los mexicanos Felguérez, García Ponce y Lilia Carrillo; el nicaragüense Armando Morales; el guatemalteco Abularach; los ecuatorianos Villacis y Tábara. Tercero, porque un grupo numeroso de figurativos: Carlos Alonso de la Argentina, Myrna Báez de Puerto Rico, Opazo y Barreda de Chile; Noé, De la Vega, Macció, Deira, García Urriburu de la Argentina; Dutary de Panamá, De Silva de Bolivia, Damiani del Uruguay, Ramón Dorrego de Cuba, Fernando Botero de Colombia, entre otros, formaban en la misma exposición un cerrado frente de rechazo a las extravagancias cada vez más solicitadas por el público de vanguardia, y manifestaban su decisión de incorporar sólo limitadamente el informalismo y el "collage" a los medios tradicionales de la pintura.

La confrontación del Instituto de Cultura Hispánica culminaba la serie que comenzó realmente en 1959, Exposición Caribe, en Houston, Texas, precedida por la Bienal de México.

La primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado presentada en México en el 58 viene a ser, por fortuna, el último certamen colectivo que continúa en un tono grandilocuente, discursivo y vacío derivado de la retórica mexicanista, posrevolucionaria.

Si leemos, por ejemplo, cualquier fragmento del discurso de apertura, pronunciado por Álvarez Acosta, entonces director del Instituto de Bellas Artes de México, comprenderemos el tono: "Contemplaréis aquí, con su vertiginoso pensamiento detenido en la forma, rostro y cuerpo de América, telúrica, balsámica, con su carne luminosa envuelta en doradas caobas, y la frescura de su mirada poética en el confiado rostro de la serena juventud". Con muy pocas excepciones, las delegaciones de los países participantes fueron lamentables, y nada tenían que ver, en el momento de realizarse la Bienal, con los valores existen-

tes en cada lugar. La figuración geometrizzante, el enfoque social, la pintura "humilde", el criollismo, nativismo y nacionalismo emitieron en la Bienal de México su "canto de cisne" y murieron, oficialmente, en ella.

Al lado de este entierro de primera, la exposición Caribe organizada en Houston, Texas, da un tono enteramente distinto, que lo protagoniza Alejandro Obregón con su ya mencionado *Ganado ahogándose en el Magdalena*. La pintura continental se vio en Houston, por primera vez, como un buen conjunto ligado por decisiones que comunicarían un verdadero aliento a la década plástica.

En septiembre de 1966 se inauguró en el Museo de la Universidad de Puerto Rico una exposición significativa, con obras procedentes de una colección privada presentada en la isla por Ramón Osuna, ayudante por entonces de Gómez Sicre en la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana. La colección manifestaba con claridad las preferencias de este último crítico, quien marcó, como promotor, unas pautas indudablemente valiosas. Aunque algunos nombres no alcanzaran la talla de los demás, la selección de Gómez Sicre fue siempre acertada; él fue quien reunió y dio cuerpo al grupo de latinoamericanos cuyo nivel pictórico se podía mantener perfectamente en pie al lado de norteamericanos y europeos, sin ser, por otra parte, completamente derivativo de ellos. Algunos de los integrantes del grupo fueron: los argentinos Fernández Muro, Sarah Grilo y Polesello; la boliviana María Luisa Pacheco; los brasileños Grassmann, Manabu Mabe y Piza; los colombianos Fernando Botero y David Manzur; Lam, Bermúdez, Peláez y Portocarrero por Cuba; Poveda de Costa Rica; Matta de Chile; Tábara de Ecuador; Abularach de Guatemala; José Luis Cuevas de México; los nicaragüenses Armando Morales y Aróstegui; Julio Rosado del Valle por Puerto Rico. Aun con la sensible ausencia de venezolanos y peruanos y a pesar de representar sólo una parte de valores similares, lo importante de la muestra fue la orientación de la selección que había sido promovida y lanzada desde un organismo burocrático como la OEA y en la ciudad muerta de Washington. Por desgracia, esa promoción de la OEA o, en toda justicia, de José Gómez Sicre, careció de dinamismo para renovarse y ampliarse, y se estancó, siendo arrollada por la velocidad del proceso. Pero en ese momento no

hubo selección más justa en el continente, ni mayor entusiasmo y capacidad para presentarla como un bloque coherente.³¹

De 1962 a 1966 se presentan en exposiciones internacionales, cada vez más seguras, los trabajos de la década 1950-1960.

Voy a citar algunas: en 1962, Jean Clarence Lambert, director más tarde de la excelente revista *Opus International*, dirige un numeroso comité de latinoamericanos para armar la muestra llamada *El arte latinoamericano en París*. Como toda exposición, determinada fatalmente por el sitio donde trabajan temporal o definitivamente varios artistas, es un popurrí bastante desconsolador, que Lambert, consciente del hecho, trata de disimular bajo el reconocimiento de que, "au sud du Rio Bravo", hay demasiadas, demasiadas cosas; aparte de las meramente folklóricas: "le volcan, le cyclone, le feu solaire, comme aussi bien le colibri et l'orchidée". La desafortunada introducción termina profetizando que "au sud du Rio Bravo, une aventure humaine déterminante est commencée", frase que, obviamente, nunca cae mal. El *bric à brac* se presenta en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París; algunos buenos artistas hubieran conformado una también buena exposición. Por ejemplo: Vigas, Zañartú, Deira, Noé, Mercedes Pardo, Télémaque, Pablo Solano, Balmes, De la Vega, constituían un apreciable conjunto de pintura abstracta. Gironella, Oramas, Piza, Barrera, Alejandro Otero proponían cinco espléndidos caminos de pintura-relieve-collage; Cruz Díez, García Miranda, Marta Boto, Demarco, Le Parc, Soto, Tomasello, Arcay Sobrino, Kosice, en búsquedas visuales, luminosas, hidráulicas, eléctricas, quedaban a la par de los europeos. En escultura la notable obra de Alicia Penalba, la agresividad de Guzmán y el blanco todavía indeciso de los ataques a todo lo constituido de Marta Minujin, era preciso tomarlos enteramente en serio. Presidida

31. Durante la década de 1950, tanto Gómez Sicre como Traba y Romero Brest, compartieron valores estéticos similares y tendieron a promover el mismo tipo de arte. La crisis del paradigma modernista durante la década siguiente puso fin a esta coincidencia de intereses. Mientras que Romero Brest se convirtió en un ferviente defensor del arte de vanguardia, y Traba aceptó con grandes reservas el arte más experimental producido en Colombia, Gómez Sicre se aferró a sus preferencias estéticas lo cual lo volvió un crítico cada vez más conservador. Las diferencias políticas entre Traba y Gómez Sicre lo convertirían, al final, en un poderoso enemigo de la crítica colombiana.

por los tres grandes: Lam, Matta y Tamayo, la muestra presentaba, entre desconocidos que se eclipsaron, un desconocido singular y sorprendente: Mario Abreu (1924), autodidacta, absurdo, discursivo (cuyas cajas fueron "consagradas" como sagrados corazones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1966), mostraba un laberinto de puntos y rayas, organizando una especie de Klee amazónico, que derivaría en la construcción de objetos mágicos y de fétiches para exorcismos. Es muy curioso ver cómo, en el recuento de la exposición, muchos refinados abstractos murieron y el Klee-Abreu crece y parece una piedra preciosa y semibárbara.

Cito especialmente la II Bienal Americana de Arte realizada en Córdoba, Argentina, en 1964,³² no sólo porque la seguí personalmente sino porque marca el apogeo de la exposición de pintura; participación de diez países sudamericanos y, entre otras muestras anexas, la muestra de Figari y la del Carlos Alonso; así como también el patrocinio de las industrias Kaiser y la ilusión de que finalmente la empresa privada (Instituto Di Tella en Buenos Aires, General Electric en Montevideo, Esso Colombiana en Bogotá, Acero del Pacífico en Chile) se había lanzado en gran escala al patrocinio artístico, resuelta a sustituir gobiernos indiferentes, protoculturales o contraculturales, que miraban con la más profunda desconfianza todo brote de cultura continental con tendencia a conformarse en grupo.³³

32. La participación de Traba en la II Bienal Americana de Córdoba, auspiciada por la empresa Kaiser, fue parte de un proceso clave en el desarrollo de sus teorías que tuvo lugar en septiembre y octubre de 1964. En su visita a la Argentina pudo tener una mejor visión de conjunto del arte latinoamericano y ver de cerca la obra de Marta Minujin y las actividades del Instituto Torcuato Di Tella. Este arte de vanguardia creó un contraste violento con el arte que ella encontró en la siguiente etapa de su viaje en Lima, Perú, donde observó el concurso Esso para artistas jóvenes ganado por De Szyszlo. A su regreso a Colombia Traba articuló tal contraste como una dicotomía entre artistas "inventores" que estaban llevando al extremo la ley del deterioro y artistas "resistentes" cuyo arte tenía algo importante para decir. Marta Traba, "XIV Salón Nacional = XIV Panteón Nacional", *El Tiempo*, 24 de octubre de 1964.

33. El aumento del apoyo monetario de empresas y fundaciones privadas locales, norteamericanas, y multinacionales a proyectos culturales en América Latina a principios y mediados de los sesenta coincidió en gran parte con la Alianza para el Progreso y con el optimismo del desarrollismo. En naciones como Colombia, los grupos de poder reflejaban el con-

Nuevos nombres se suman a los ya citados; detrás, por desgracia, de las maravillas de Figari, Uruguay se presenta con seis pintores olvidables, aunque logran graciosos efectos decorativos como Giancarlo Puppo y Gamarra; y uno inolvidable, deforme y embrionario que más tarde se revelaría como uno de los más magníficos dibujantes del continente: Hermenegildo Sábat (1933). Chile marcaba tantos sorpresivamente precisos, así se tratara de la poética de Antúnez, la persistencia en el surrealismo de paredes y maderas destruidas por el pincel fotográfico de Barrera, o las inquietantes metamorfosis de Núñez, Opazo y Téllez. Pero por encima de estos y otros conjuntos por nacionalidades y de la calidad particular, emergente a veces por fragmentos, a veces total, de artistas serios como María Luisa Pacheco, Pantoja, Tomie Ohtake, lo perceptible en la II Bienal de Córdoba era la franca balcanización, la división de América por zonas, la apertura a lo moderno de la Argentina y Venezuela arrolladas, respectivamente, por Polesello y Soto, o sea por la técnica triunfante, el objeto victorioso, la cosa, el material espléndido y la ilusión óptica perfecta; y, contradictoriamente, la cautela de los países pobres y cultos, como el ya citado Uruguay y Chile; la desesperación de los emparedados, como Laura Márquez (más tarde la seguiría Colombino), en el Paraguay, destinada a terminar en actos de arrojo casi suicidas: la estampida de Colombia hacia una figuración bloqueada, dominada por Fernando Botero, y la indecisión brasileña, resbalando todavía por las colinas suaves de los japoneses.

La tercera exposición, organizada por Stanton Catlin bajo el patrocinio de Yale University con el nombre de Arte Latinoamericano desde la Independencia, es demasiado grande y los esquemas o atisbos de organización vuelven a confundirse.³⁴ El período moderno no es más que el V aspecto del conjunto, y abarca

servadurismo cultural de las oligarquías locales, las que resistieron no sólo muchas de las reformas propuestas por la Alianza, sino también la participación del Estado en proyectos de apoyo a las artes modernas de vanguardia, a las que veían con profunda desconfianza.

34. Traba fue invitada al *Symposium on Intellectual Backgrounds of Artistic Evolution in Latin America, 1800-1965* que la Universidad de Yale organizó en marzo de 1966 conjuntamente con la exhibición *Latin American Art Since Independence*. Aunque Traba preparó un ensayo para el simposio, el

veinte años (1945 a 1965), donde hay muchas omisiones, algunos aciertos e inclusiones enteramente inexplicables debidas, sin duda, a un desconocimiento del ambiente y a contactos superficiales muy a la norteamericana.

Registraré algunos nombres que se suman a los anteriores: Clorindo Testa de Argentina, Frasconi de Uruguay, Castro-Cid y Roser Bru de Chile, Mabe de Brasil, Gunther Gerzso de México; dos espléndidos dibujantes, el brasileño Grassmann y el panameño Zachrisson.

En marzo y abril del mismo año, en el "Homenaje a Rubén Darío" organizado por el Recinto de Mayagüez en Puerto Rico, empiezan a repetirse los nombres de las estrellas de la década; se agregan Hung de Venezuela y Bonevardi de Argentina, Luis Hernández Cruz de Puerto Rico.

Yo diría que la culminación de la serie de exposiciones colectivas es, en 1967, la Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado, organizada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. La escisión entre los conceptos de la década del 50 y la década del 60 se hace palpable en el afrontamiento de personalidades. Todavía sobrevive bien la abstracción, el expresionismo poético, la escuela combinatoria y conciliatoria de influencias europeas y norteamericanas; Seguí, Opazo, Isabel Pons, Fayga Ostrower, María Luisa Pacheco, Szyszlo, Downey, José Bermúdez, Kubota, Mishaam, no abandonan el campo, aunque otros se han adelantado, cavan en diversos sentidos y desvían el cauce. También lo adelgazan, y lo aminoran; en realidad, a partir de este momento, se pasa de cauce a delta.

A lo largo de estos certámenes se puede tomar el pulso, radiografiar y diagnosticar la peripecia estética de las décadas de 1950-1960. En primer lugar, fue sorprendentemente numerosa y casi aluvional; sólo he citado los artistas que tienen para mí algún elemento netamente discernible del resto.

En segundo lugar, es, por primera vez, considerada como algo digno de tomarse social, colectivamente en cuenta; de otra

cual fue incluido entre los trabajos presentados, todavía es necesaria más investigación para determinar si ella estuvo personalmente en esa reunión, dado que coincidió en parte con su viaje a Cuba para participar en el concurso de literatura de Casa de las Américas, en el cual ganó un primer premio con su primera novela *Ceremonias del verano*.

manera, ni la empresa privada ni los norteamericanos hubieran advertido su valor y sus peligros; nunca se ha sabido que ni unos ni otros ejercen su generosidad sobre los indefensos.

En tercer lugar, permite reconocer dos tipos casi espontáneos de asociaciones; una familia mayor, que fue la de abstractos expresionistas, y los grupos balcanizados de que hablábamos antes, que diseñan el mapa de áreas abiertas y áreas cerradas.

En 1960 la inmensa mayoría de la pintura latinoamericana es totalmente abstracta; abstracta con ciertas formas, como Damiani, Fernando García Ponce o Galdós Rivas, Testa o Morales; o figurativa vergonzante, como la de los panameños Dutary o Trujillo, el argentino García Urriburu, el mexicano Enrique Echeverría.

Antes de analizar esta pintura habría que saber con precisión qué valor se le concedía al arte abstracto en nuestro país. Aún ahora, el arte sigue valiendo, para nuestras sociedades, en tanto que reconstrucción de la realidad visible y, por ende, resulta muy arduo comprender algo pintado cuando desaparecen los puntos de referencia. Quiero decir que puede deducirse la calidad y hasta la cantidad de genio creador comparando una playa de Reverón con la fotografía correspondiente de Macuto, o los manglares de Obregón con el espacio costeño colombiano; inclusive pueden establecerse relaciones entre las formas coloreadas de Antúnez y los cantos rodados de los ríos; es posible reconocer elementos, aire, líquidos, gente, mares, volcanes, ámbitos, calor, frío; también, desde luego, se aceptan todos los procedimientos metafóricos y hasta las metonimias, haciendo traducciones ajustadas al modelo o la lógica externa.

Pero cuando todos estos puntos de referencia próximos, lejanos o arbitrarios, quedan definitivamente superados por una concepción abstracta, el público ya no sabe qué hacer. Para saberlo, tendría que poseer una cultura de las formas o un hábito de ver, que le son por desgracia ajenos, o alguna intuición certera acerca de la singularidad del fenómeno estético. Pero decirle a nuestro público que cierta pintura sólo es capaz de comunicar pintura y que eso puede ser suficiente, cuando dicha pintura es buena, suena a blasfemia; la primera cosa que sería preciso inculcar es que se trata de un lenguaje y que, por consiguiente, cualquiera que sea su estructura aparente, debe decir "algo" que vale la pena ser atendido.

Giulio Carlo Argan afirma que las formas abstractas del arte moderno implican una rebelión y como resultado desaparece la imagen, sosteniendo que "esa rebelión está dirigida contra el arte que se asoció a la industria, enajenándose a la superestructura económica del capitalismo, y malogrando clamorosamente el objetivo de moderar y moralizar su desarrollo; en una esfera más amplia, contra la absorción del individuo en la masa, a través de la reducción de la existencia social al mecanismo de producción y consumo..."

Pero sea esta u otra distinta la causa de la rebelión, dos cosas son ciertas: es indudable que el objetivo apuntado era la desaparición de la imagen; también es indudable que este problema, tal como se plantea, atañe a las sociedades europeas y norteamericanas.

¿Por qué, precisamente, la desaparición de la imagen? Porque la sociedad ha construido un hombre-masa que es constantemente bombardeado por imágenes, dentro de un ritmo espacio-temporal coercitivo, para extirparle toda reacción individual. Si se quiere salir de la condición de hombre-masa, recuperar los valores del individuo y liberarlo de tal enajenación, no puede llevarse a cabo este proceso sino destruyendo, en primer lugar, dichas estructuras temporoespaciales impuestas por la sociedad y, en segundo lugar, las imágenes que hostigan al hombre-masa.

El "ver" abstracto, pues, es un modo de ver que apunta a dos metas: primero, restaurar la existencia de la visión individual; segundo, darle a esta visión un poder de transmitirle las imágenes, pero sin valerse de ellas.

A este respecto, Argan considera que la reacción del arte abstracto (se refiere en especial al informalismo), debe atribuirse a una revancha del "hacer espiritual" sobre el "hacer material", sustituyendo la practicidad y el finalismo inmediato del hacer material, por el espíritu religioso y la necesidad de trascendencia que subyace en el hacer espiritual.

El hacer espiritual de la pintura abstracta procedería, por consiguiente, de acuerdo con estas reflexiones, de un individuo que rechaza la condición de hombre-masa que le intenta imponer la sociedad; pero, además, el producto resultante es distinto al que procede del juego geométrico practicado por el arte moderno después de la Segunda Guerra Mundial. La obra de

arte abstracta, dice Argan, produce un impacto, algo inusitado, mientras que los juegos (actuales) provocan un "no-impacto algo que "se da inmediatamente como habitual y familiar". Con los "prototipos", los "múltiples", los objetos colocados en medio de las habitaciones, las obras de arte insertadas al azar en el cuadro doméstico, etc., la sociedad industrial ha ido destruyendo progresiva y hábilmente la excepcionalidad del arte, escudándose a veces bajo una aparente, y falsa, concepción socializante o democrática.

Por el contrario, el arte abstracto se mantuvo en el nivel de la estricta emisión individual de significados. Pero el mérito de un artista abstracto no está únicamente en el acto de destruir las imágenes y sus coordenadas históricas espacio temporales; esto sería un acto revolucionario, pero no también un acto estético. El mérito crece en relación directa con el poder del artista para crear ese código de asociaciones internas que nos dé nuevas opciones de lo visible, destinadas a sustituir las que se cancelaron.

Si la aparición de la pintura abstracta en Europa y luego la explosión del expresionismo abstracto en los Estados Unidos tiene una necesidad plenamente justificable, en Latinoamérica obedece, más que todo, a una vocación y a una moda. Empecemos por la vocación que resultará siempre un atenuante mayor que el seguimiento más o menos pasivo de una moda.

Una revisión actual del extendido horizonte de pintura abstracta continental, alrededor del 60, es de tal monotonía que no puede explicarse sino por la reducción a sus elementos formativos, así como la ignorancia de la "gestalt" donde se origina. Sin embargo, no puede desestimarse la enorme fuerza del ejercicio abstracto; más aún, hay que pensar que, si todos los nuevos artistas nacidos entre el 20 y el 30 aproximadamente, van entrando desde el año 55 en adelante a la abstracción con tal entusiasmo, es porque la abstracción conviene a sus naturalezas, a la desaprensión de sus medios, a la soledad en que se mueven, a cierto romanticismo genérico, cierta capacidad de ensoñación también genérica, que lo hace permanecer largo tiempo (el apogeo de la abstracción ocurre entre 1960 y 1965, como hemos visto) unidos al cordón umbilical europeo y ajenos a la agresividad norteamericana.

Los abstractos puros se mueven en una arena bastante movediza; cito, del período mencionado, a: Oswaldo Viteri, del

Ecuador; María Luisa Pacheco, de Bolivia, Luis Hernández Cruz, de Puerto Rico; Deira, de Argentina; Alberto Dávila (pese a ser de la generación anterior); Kubota y Shinki, del Perú; María Tereza Negreiros, de Colombia; Manuel Espínola, del Uruguay; que practican un repentismo sin ferocidad y una libertad autocontrolada; hacen un entrenamiento casero en la libertad. Acosados por la enormidad de los actos expresionistas norteamericanos, no tienen salida. Aquellos que, en cambio, procediendo aún con más cautela —pero con una cautela que fácilmente puede confundirse con lirismo—, retienen la memoria de algunas formas y las alientan a aliarse con la libertad abstracta, salen mejor librados de la prueba. Pienso, por ejemplo, en el argentino Clorindo Testa, el chileno Irarrázabal, algunos cuadros de Balmes, Castro-Cid; en Aldemirs Martins y Arcángelo Ianelli en Brasil; en Sakai, Pucciarelli y Sarah Grilo de Argentina; en Gunther Gerzso, Felguérez y Lilia Carrillo de México, en Damiani, y Vicente Martín de Uruguay, en Ana Letyzia, Roberto de Lamónica, y Piza, en el Brasil; pero, especialmente, en este momento, anoto al argentino Fernández Muro, el nicaragüense Morales y el mexicano Vicente Rojo.

Los tres podrían ser ejemplo de la probidad recompensada, no como virtud más o menos irremediable, sino, al contrario, como factor buscado y sostenido por una gran inteligencia artística. Digo inteligencia preferentemente que talento, porque creo que sus obras son *inteligentes*, desarrolladas, meditadas y resueltas inteligentemente.

En los tres hay, evidentemente, una *reflexión* acerca de las formas que los distinguen tanto del repentismo habitual en los abstractos latinoamericanos, como de las soluciones marcadas con demasiada facilidad. Vicente Rojo nace en España (1932) y reside en México desde 1949. Morales nace en Nicaragua en el 27. José Antonio Fernández Muro nace en España en 1920 y reside en la Argentina desde el 38. Quizá no sea una pura casualidad que dos de las tres cabezas abstractas del continente sean "temporalmente" europeos.

En 1962, cuando Fernández Muro gana el gran premio de la exposición "Arte de América y España", ya citada, y, en el mismo certamen, también Morales recibe un premio menor, ambos están en un buen momento de sus procesos. Sus obras se ven claramente definidas, lo que no ocurre, en el mismo

momento, con Vicente Rojo, cosa explicable por la diferencia de edad. Sólo en 1963 comienza Rojo a trabajar con signos, saliendo de una pintura normal y previsible, que recurría a superficies muy texturadas e indiscriminables.

Juan García Ponce ha reunido en *La aparición de lo invisible* sus confesados entusiasmos por la obra de Rojo: "Sus cuadros —dice García Ponce— son ante todo objetos que nos hieren por el impacto directo, la inmediatez de su realidad. En ellos todas las soluciones son extremadamente, profundamente sencillas y no requieren mayor elucidación".³⁵ Sin embargo, al pasar de la simple expansión sobre la tela de una materia muy vital y sensible pero voluntariamente anodina, al sistema de signos que manejará desde 1963 en adelante, Vicente Rojo incorpora puntos de atención que no pueden pasarse por alto. García Ponce los explica así: "La función de estos signos era volver a hacer posible la creación, servir de puntos de apoyo para después ser devorados por la realidad de la imagen en sí, cuya posibilidad se trataba de afirmar mediante ellos. De ahí su aparente categoría de lugares comunes".³⁶ La función del signo está muy bien observada; en realidad, carecen de función, son soportes triviales —círculos, rectángulos, ángulos, rayas, líneas, letras, números— que dan cuerpo a la imagen y le permiten fijar su rica materia y su color macerado, orgánico.³⁷

Advirtiéndolo el subtítulo global que Rojo da a muchos de sus cuadros, "destrucción de un orden", García Ponce enfatiza la voluntad de Rojo de ir contra la idea tradicional de la belleza, así como contra los conceptos también tradicionales de composición. Las rupturas de Rojo, sin embargo, no lo llevan a la anarquía; repensando el espacio del cuadro, consiguiendo que "en ese espacio todo parezca producto de una cuidadosa y vigilante elaboración",³⁸ tal como afirma su crítico, construye un sistema no solamente lógico, sino capaz de transmitir el placer de una organización en libertad; el gusto de la espontaneidad dentro de la medida, de la energía dentro de la tranquilidad. De este modo, la pintura de Rojo se va planteando, progresivamente,

como una hábil relación de contrarios, que va más allá y ahonda más profundamente, que la apariencia decorativa que parecería revestir a primera vista.

La inteligencia pictórica de Vicente Rojo es mucho más activa y nerviosa que la de Armando Morales. Entre 1955 y 1960, este notable pintor demuestra que con recursos revisados y trillados puede rehacerse y nominarse de alguna nueva manera la sensibilidad. En esa época, en efecto, Morales es un finísimo manipulador de planos de color que se interpenetran. En tal tarea, sin embargo, no se aleja demasiado de la sutileza, los lentos movimientos, los contrastes graciosos y eficaces, del segundo grupo de abstractos que distinguimos antes. Pero, a diferencia de ellos, la elaboración de Morales no se conforma y va adquiriendo más y más complejidad. Sobre fondos más o menos estáticos de óvalos, Morales va colocando sin violencia varios planos de formas que, pese a la concreción de sus límites, se mantienen flotando en el espacio enteramente habitado y parecen apenas fluir. Blancos que levitan y despejan la aglomeración de formas, permiten respirar ese tejido intrincado y al mismo tiempo ligero. Una pudorosa vocación poética, y también un peculiar y como filosófico sentido del humor, alientan la complicada convivencia de tantas formas. Ya en este momento prevalece su gusto por la "clara complicación", su tendencia a la "espesa lírica", su habilidad para conseguir dinamismos perfectamente quietos. La dialéctica, en su caso, y al revés de Rojo, no se produce a nivel de los procesos de la pintura, como en el mexicano, sino a nivel del cuadro. La inteligencia de Rojo es emotiva y coherente, la de Morales tranquila e incoherente. Esto se ratifica en el cambio producido en las obras que pinta a partir del 62, cuando la diversidad de planos de trabajo desaparece, y el espacio queda limitado a un solo plano, con las obligatorias ilusiones de primer plano y profundidad. El espacio circulante es erradicado y, por consiguiente, el aire deja de circular y las formas de flotar. Aunque todo esto significa un triunfo de la geometría sobre la imprecisa decisión poética, es preciso estar alertas, sin embargo, acerca de los límites de tal geometría. Como en Rojo, como en Fernández Muro, la geometría es usada y, en cierta manera, burlada.

Esto quiere decir que su geometría no es euclidiana, sino que se distrae con frecuencia y le ocurren aventuras e incidentes no

35. García Ponce, *La aparición de lo invisible*, pp. 148-49.

36. *Ibid.*, p. 150.

37. *Ibid.*, pp. 150-151.

38. *Ibid.*, p. 154.

previstos. Por ejemplo, un trapecio blanco se va descuadrando al llegar a su cima, donde círculos erráticos, como caídos al azar, lo perforan sin ninguna regularidad. Un rectángulo rojo se rompe en la base como si fuera de papel. Superficies cromáticas muy austeras formando escuadras o rectángulos encastrados los unos en los otros resultan interferidas por cuñas listadas, o por pespunteados tan irreverentes y absurdos como ellas. Por su parte, la materia contribuye al sobresalto de la geometría. Sin el rigor puntual y matemático de Fernández Muro, ni tampoco el desparpajo de Rojo, Morales empasta como si pegara "collages" y permite que ciertos pedazos gocen de una relativa autonomía. Como en toda su obra, las cosas que escogió parecen gobernarlo, sin que jamás se advierta por parte de él un propósito demasiado definido de dominarlas. Emparentándose estrechamente, en esto, con sus compañeros, tiene un instintivo, seguro y poderoso buen gusto y una delicadeza para conceder esa aparente libertad, que no puede ser sino el resultado de una meditación consecuente consigo mismo y los resultados de su trabajo.

Si la pintura de Rojo informa bellamente acerca de una nueva utilización de los signos, Morales dicta la lección de la libertad condicional; contra los desafueros de la libertad desprovista de sentido y propósito; contra la insignificancia de una libertad empleada para jugar. Con esa libertad medida, reflexionada, maniobrada, Morales vuelve a repensar las relaciones entre las cosas; toda su obra es un gran ejercicio relacional, buscando un acuerdo hecho de difíciles distensiones y reajustes.

Al lado de la errática pureza de la obra de Morales y de la vitalidad despectiva de la obra de Rojo, el trabajo de Fernández Muro es un trabajo de personalidad; está forzosamente, constantemente penetrado de la dureza argentina, de su falta de humor y de su vergüenza hacia la ternura; de celo técnico, de angustia por sobrevivir y sobresalir. Como toda obra incrustada en el marco argentino es una obra acosada; de ahí que la primera virtud patente y reconocible en Fernández Muro es su fortaleza para sobrellevar, sin desfallecimientos, las compulsiones y la tiranía de un medio que, por los diez años (1960-1970), se llamó "Romero Brest Di Tella" y tuvo como consigna ser joven o morir.

No obstante, en 1960, siendo Romero Brest aún director del Museo Nacional de Bellas Artes, ofreció sus salas a Fernández

Muro, Testa, Ocampo, Sakai y Sarah Grilo. En el prólogo no los juzgaba "demasiado jóvenes como para considerarlos promesas nada más", pero les exigía, perentoriamente, "¿cómo dejar de serlo?", que fueran promesas. Ninguno de ellos era, sin embargo, promesa. Los cinco sabían perfectamente qué decir y cómo decirlo, constituyendo el equipo más serio y responsable con que ha contado la pintura argentina de esa generación. Ninguno cambió sustancialmente y la ley del revólver de la pintura argentina los sacó del juego.

Fernández Muro era, en ese momento, casi un pintor óptico. El casi estaba dado por su voluntad de permanecer con ciertas zonas tranquilas, "zonas vertientes" como el óleo *En rojos*, donde el ojo hallaba la pausa que el óptico destruyó por completo. Su relación con el óptico, por otra parte, andaba más cerca del ojo racional de Vasarely y, en especial, de sus *Oriones* del 63, que de la agresividad óptica norteamericana o inglesa, aunque la finura del punteado lo acerca a algunas composiciones del 63 de Anuszkiewicz. La pintura es seria, fríamente programática; en lo profundo, sin embargo, vibra un escaso temblor que Romero Brest ve bien: "Como es un pintor —dice Romero—, realiza la hazaña de que desaparezca la geometría —palabra apenas referencial en este caso—, y el contemplador que, a su vez, sabe entregarse, asiste a un extraño espectáculo de comunión. ¿Cómo no llamarle 'ser' a esa expresión que 'son' sus telas, si más allá de él mismo y más acá de la geometría sólo denuncian existencia?"³⁹ Romero percibe que la intención de Fernández Muro es *ser*; se trata de un ser reposado y discreto, en el orden, manifiestamente neutral. No obstante, dos años después, cuando recibe el Gran Premio del Instituto de Cultura Hispánica, se ha producido una perceptible diferencia. Formas globales, enteras, encierran el material óptico. Desaparece la intención serial y la producción monótona y exasperante. El cuadro, que se mantenía en el estricto terreno del lenguaje, pasa a ser texto; es decir, pretende alcanzar una idea que relacione, pero también justifique, el uso de los elementos. Este momento es muy poderoso y bello, quizá el punto máximo en la alianza de situaciones ópticas e intenciones ontológicas.

39. Jorge Romero Brest, Exposición *F. Muro, Grilo, Ocampo, Sakai, Testa*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, julio de 1960, s.p.

En 1964, mientras los civilizados, jugando a bárbaros, avanzan con las brutales (excesivas) pancartas de Luis Felipe Noé, Fernández Muro, ya en los Estados Unidos, va liquidando su sensibilidad tan discretamente manifiesta en beneficio de un extraña "línea dura". Los cuadros se convierten en relieves, escudos, medallas; el informalismo es disciplinado por la heráldica. *Al gran pueblo argentino salud*, obra de 1964, pertenece a este nuevo género de refinamientos petrificados que, más que la posesión plena de un instrumento expresivo, parecería responder a un violento —y vano— esfuerzo de cambio.

Retomando nuestro recorrido del vasto horizonte de la pintura abstracta latinoamericana en 1950-1960 es forzoso consignar una tercera vertiente, como fue una abstracción impregnada de informalismo, empleando gruesos empastes, arenas, tierras y collages: Luisa Richter en Venezuela, Alberto Gutiérrez en Colombia, Roser Bru en Chile, Jorge Páez en Uruguay, Carlos Gonzalo Cañas en El Salvador, practicaron esta cocina que, limitada a un simple ejercicio de materiales, no podía ser más que un recurso que se amparaba en el ataque por sorpresa al espectador desprevenido; difundido el informalismo, o aformalismo, como lo llama Moreno Galván, español, el recurso perdió todo interés. Entre los latinoamericanos, pese a que especialmente tres, por el año 60, usaron el aformalismo con pericia y buena ley, Barreda en Chile y dos españoles-caraqueños en Venezuela, Ángel Luque y Cruxent, esta tendencia no fue punto de partida, sino punto de llegada, de donde deriva su irrevocable limitación.

En la misma época, Tàpies había superado todos los experimentos texturales de Millares y Cuixart; trabajaba en puntuaciones, ideografías, huellas de puertas, cofres y cajas, perforaciones, cuerdas, cartones, arrugados, plegamientos. Daba pleno empleo al mandato de la materia y "descubría la expresión autónoma involuntaria de ciertos elementos de la realidad exterior, poniendo de manifiesto su carácter, por aislamiento, desplazamiento y magnificación", al decir de Juan Eduardo Cirlot.

Al lado de una obra tan enormemente imaginativa como la de Tapies resalta sin atenuantes el truquismo informalista de los latinoamericanos. Curiosamente son dos figurativos quienes podrán, de un modo solitario y excepcional, darle vida a una

textura tratada con tal carencia de motivo como de fantasía. Uno es Jorge de la Vega, argentino, nacido en 1930, en cuyas obras del inicio de la década del 60, la materia, bajo la especie de los más diferentes "collages", reviste esa autonomía que Tàpies fue el primero en advertir y reconocer. En cuerpos de seresmonstruos, De la Vega se parece mucho a los efectos de la obra de Juan Genovés en la misma época. Papeles y trapos arrugados y pegoteados son agresivos, violentos. El error pictórico de De la Vega es su falta de selección y la aceptación indiscriminada de cualquier tipo de collage o relieve, lo cual lleva el cuadro a un caos cuya fabricación se hace demasiado aparente. En el caso de la venezolana Elsa Gramcko, en cambio, nacida en 1925, la textura, puesta al servicio de puertas y ventanas cerradas, se vuelve verídicamente misteriosa. La serie de obras motivadas por el mismo planteamiento absurdo de "estar fuera *versus* estar adentro" ("Estar fuera es como estar dentro", "Lo que hay dentro eso hay fuera", etc.) es de las cosas más inexplicable pero seguramente bellas que ha dado el informalismo en América. Digo inexplicable, porque la presentación de una puerta, sus tablas, su vejez, su falleba, su pomo, no parece estar alterada de ningún modo, de suerte que podamos deducir el encanto o la ingeniosidad del objeto presentado por una composición inventiva (como pasa, por ejemplo, con las preciosas tablas con collages de viejas cartas que en el mismo momento expone su compatriota Alejandro Otero); pero en el caso de Elsa Gramcko, resulta que es esa economía máxima, esa prescripción de toda palabra y toda sugerencia, la que remite al material. No es un truco, como en los informalistas antes citados en bloque, ni se trata de una manipulación de la materia, es su presentación, en el nivel más cuidadosamente despojado que pueda encontrarse.

En la década del 50 al 60 solamente dos países, la Argentina y Venezuela, logran definir una tendencia estética que, si bien sería abusivo decir general, es, al menos, claramente mayoritaria. Quiero decir que la Argentina concluye la década con la afirmación de un extremado refinamiento, una gran vocación experimental y un interés manifiesto por atender a las nuevas formas impuestas en el extranjero. En Venezuela, con menor intensidad, ocurre el mismo fenómeno. En la Argentina el refinamiento está marcado por el grupo presentado, como ya diji-

mos, en 1960 por Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes; Fernández Muro, Sakai, Ocampo, Sarah Grilo, Clorindo Testa. La vocación experimental y la rápida asimilación de las modas se expresan a través de la obra y de los relieves geométricos seriales en Europa de Tomasello, perfecta y sutil de Eduardo McEntyre,* las composiciones hidráulicas de Kosice y los trabajos de luz y movimiento del equipo argentino integrante, en París, del grupo "Recherches d'art visuel", a cuya cabeza trabaja Le Parc (1928), su fundador, en 1960. Le Parc llega a París en 1958, forma el grupo con García Rossi y Demarco, también argentinos, y algunos europeos; se presenta al año siguiente en la galería Denise René que es, a los "visuales", lo que Leo Castelli a los "pop". "Dotado de una capacidad inventiva casi inagotable —dice Pellegrini— crea aparatos, estructuras, mecanismos luminosos en los que el placer visual, los efectos sutiles, los elementos de sorpresa sumergen al espectador en un clima de encantamiento."

Creada en el 60 para estimular nuevos proyectos de artes visuales, la sección de Artes Plásticas del Instituto Di Tella, en Buenos Aires, acoge con entusiasmo a estos artistas y realiza grandes exposiciones de Le Parc y Kosice. De una manera brusca y casi sin transición alguna, el arte argentino quema todas las etapas y pasa de la provincia irredenta en que se movían Butler y Castagnino, Berni y Basaldúa, Soldi y Raquel Forner, a un internacionalismo furibundo. El ingenio, la seriedad profesional, la capacidad recursiva de este equipo, al cual adhieren numerosos artistas, no puede ponerse en duda. Lo que sí es mucho más dudoso es el interés que dichas producciones revisten, en la medida en que se desprenden de toda conexión con el territorio estético americano y quedan asimiladas sin equívoco posible al experimentalismo europeo. Las *atmósferas cromo plásticas* de Tomasello (1915), por ejemplo, atractivo nombre para calificar unos cubitos regulares adheridos a una superficie plana y blanca, jamás podrán ser más que unos cubitos adheridos a una superficie plana-blanca. Quiero decir que nada es más que lo que es, un ejercicio de dedos traducido a palabras más brutales, el menor esfuerzo

que un artista creador puede realizar, porque se trata de un esfuerzo sin indagación ni consecuencias. De un esfuerzo, en otras palabras, sin finalismo. Éste no es el caso de los grandes experimentalistas europeos. Vasarely, padre, desde 1955, de toda tendencia cinética, no ha hecho más que explicar, aclarar, declarar. Ha declarado el fin de una era y el comienzo de otra, mediante la "socialización de un arte de prototipos" en lo que coincide con Schöeffer; ha tratado, sin embargo, de salvar una imaginación finalista, atiborrada de ilusiones, metas, esperanzas. Su trabajo de pionero no tiene repeticiones ni actos fáciles. Repasando la extraordinaria obra de Vasarely, hay que admitir que no toda obra experimental es significativa y que el ingenio o la destreza, que pasan por talento, no son más que auxilios. Entre Vasarely y los argentinos de la "Recherches", Le Parc incluido, media el foso infranqueable que separa al creador del epígono. Y el epígono es al creador lo que el "kitsch" es al arte; se sirve únicamente de sus efectos y concluye en un resultado que puede ser eficaz y atractivo, pero que está netamente vacío. Si el arte no se puede limitar al manejo de efectos, muy pocos trabajos del grupo de "Recherches" pueden considerarse arte. Como siempre ocurre en la Argentina, el sueño de la crítica engendra genios.

Pero entre no significar nada y significar, hay grados intermedios. Grandes composiciones hidráulicas de Kosice (1924) estratosféricas, alcanzan una significación muy cercana al despertar de sensaciones desconocidas que puede dar la descripción de extrañas cúpulas sumergidas en la espesura, en la literatura de Ray Bradbury, por ejemplo. También nos arrastra al indeclinable sortilegio de la feria de diversiones una exposición completa de las obras de Le Parc; pero es el conjunto lo que opera. A Le Parc le faltó la noción romántica de la desmesura, la emoción y la grandeza personal para hacer la inmensa máquina de Tinguely en el Homenaje a Nueva York, los inflables gigantes de César, los empaques descomunales australianos de Christo. Por eso, por falta de condiciones personales para la grandeza, los argentinos están siempre más cerca del aburrimiento que de la locura; es un error, si se está en la vanguardia, la audacia es el juego.

La audacia o, como acabo de explicar, el sentido. El sentido que tiene la obra del venezolano Jesús Soto (1923), en la otra punta de la otra vanguardia americana.

* [Nota de M. Traba] Artistas constructivos (63): Brizzi, Espinosa, Lozza, Martorell, Sabelli, Silva, Vidal y McEntyre.

"A Soto como a Otero debe la pintura venezolana su impulso hacia la creación más pura, más total —escribía Clara Diamant en 1964—, Soto ha tenido siempre la lucidez, la energía para orientarse en la dirección de las ideas más dinámicas de su tiempo. Más aún, se diría que ha extendido los límites posibles de lo que puede llamarse pintura o escultura hasta lo que llama vibraciones o estructuras cinéticas... Soto es lo que Merleau-Ponty llama la *mano-fenómeno*, que posee, con la fórmula de un movimiento, la ley de realizarse."⁴⁰ Soto y Otero (1921) siguen un camino bastante paralelo; de 1955 a 1960 Alejandro Otero trabaja en una gran serie de *colorritmos* hasta que en 1960 reúne sus setenta y cinco mejores piezas en una exposición que marca, también, el final de este período. Es un período brillante, sensible y realmente afortunado. Otero busca en estas obras sensibles y rítmicas la apertura ilimitada de una composición abstracta y, por sobre la seriedad y el despliegue imaginativo de las composiciones mismas, la sensibilización activa, real, de una superficie. Tiene el acierto de pintar en dos planos visibles y numerosos planos intermedios, implícitos, de tal modo que el juego o la relación se establece entre formas geométricas en color y los espacios determinados entre ellas y un primer plano de barras paralelas. En un mismo sentido curioso, anhelante y fuertemente dialéctico, trabaja Soto en París del año 55 al 57 en paneles de plexiglás colocados a corta distancia el uno del otro; en 1958, resultante aún de este trabajo, presenta una "Suspensión" de siete metros por cinco, en la exposición universal de Bruselas.

En 1961, Alejandro Otero pasa bruscamente a las antípodas de los *colorritmos*; entra en un informalismo de hierros, tierras, objetos, materiales de construcción, que no resulta explicable más que como concesión a la "ley del revólver" de la estética del deterioro. Soto, por su parte, acude asimismo, a partir de 1958, a los más diversos materiales y llega a situaciones confusas, a una clara contaminación del informalismo y a recursos emotivos que tampoco convienen a su punto de vista. Este punto de vista queda claramente manifestado por él mismo cuando afirma: "Comprobamos la existencia de relaciones en todos los ins-

tantes de nuestro comportamiento... los elementos se zambullen en la obra como el pez en el agua; todas sus direcciones, velocidades, accidentes, posiciones, están ordenadas por un todo envolvente del cual son tributarios y que condiciona sus variantes". Esta mente en orden, este espíritu netamente estructuralista, no proceden, sin embargo, con la mecanicidad hábil de la mayoría de los artistas de las "Recherches", o del propio Cruz Díez (1923), residente en París desde 1960 y otra de las figuras cumbre del cinetismo venezolano. Con una generosidad ansiosa y perceptiva del fondo del problema, Clara Diamant ve que "Soto hace que el tiempo y el espacio sean más profundos y el sentimiento de la existencia resulte inmensamente aumentado". Aunque esto no sea demasiado claro y pueda pasar por un exceso apologético, es, sin embargo, la verdad. El valor de Soto reside en la perfección de sus grandes muros vibrantes de metales y madera, en las cajas transparentes, en los "moirés", en las situaciones ópticas que inventa; pero, por encima de eso, destacándolo kilómetros, leguas, de sus compañeros parisienses, reside en su humanidad nunca abandonada, en pensar "la visión del hombre como motor" y no, al revés, que el motor remplace la visión del hombre. Pero para que la visión del hombre funcione como un motor hay que llevarla a un alto grado de intensidad, dirigirla, seducirla, entrenarla. Mientras Le Parc y su grupo hacen parques de diversiones, Soto adiestra una visión humana más intensa y capaz de percibir las menores vibraciones de la luz y el color. En el fondo, es una visión clásica y ética; cree en el mejoramiento de la visión, desprecia la pobreza visual padecida tanto por la falta de imaginación como por la vulgaridad, como por la repetición mecánica de estímulos. Su arte tiene aspiraciones y grandeza; se mueve, para ello, entre coordenadas espirituales, no exclusivamente físicas. Por eso media entre él y los otros esa distancia que cada vez será más perceptible.

En la década del 50 al 60, el tratamiento de la figura humana resulta decisivo para la resistencia y permite mantener ciertos terrenos libres, no invadidos, en la década siguiente.

Aquí, nuevamente, la originalidad existe a nivel de concepciones particulares.

Una posición independiente, que resultará ejemplar para la pintura colombiana de la década 1960-1970, es la del pintor

40. Clara Diamant de Sujo, "Living in Painting: Venezuelan Art Today", *Art International*, vol. 9, no. 3, abril de 1965, p. 34.

Fernando Botero. Nace en 1932, de modo que queda encabalgado entre la generación de Obregón y los nuevos grupos cuya obra se define entre 1965 y 1970. En 1958, después de vivir en México, Botero gana el Primer Premio del Salón Nacional de Bogotá por su obra *La camera degli sposi*, una gigantesca parodia del retrato de la familia Gonzaga pintado por Mantegna en el *Quattrocento* italiano, donde enuncia con toda claridad los principios deformantes que regirán de ahí en adelante su pintura. Desde entonces hasta ahora, el andamiaje que sostiene su pintura ha sido siempre el mismo: destrucción del equilibrio entre la forma y el espacio que la contiene, de manera que la forma se expande y amenaza ocupar el espacio, bloqueando toda corriente circulatoria; esa obra así asfixiada, desequilibrada y transportada a un plano de pura irrealidad es, alternativamente a lo largo de quince años, bien sea que trabaje en Colombia o bien sea que trabaje en Nueva York donde está radicado, sometida al rigor del diseño cerrado o al rigor del volumen coloreado por masas o zonas cromáticas. Toda la pintura de Botero cuenta historias y la mayoría son historias referidas a la vida colombiana. Botero resiente sólo de una manera anecdótica lo que está pasando, y es completamente escéptico en cuanto a su poder personal para cambiarlo; así, las peripecias surrealistas de la existencia colombiana le divierten y su pintura, al expresarlas, queda tan lejos de la severidad social, como de la cólera, como de la admonición.

Es muy significativo que las dos figuras de la cultura nacional que han alcanzado mayor resonancia dentro y fuera del país, como son el pintor Fernando Botero y el escritor García Márquez, mantengan una postura tan paralela ante la realidad nacional. Con la misma "normalidad" con que García Márquez narra las inverosímiles peripecias de Macondo, Fernando Botero, desde *La apoteosis de Ramón Hoyos* (un campeón de ciclismo), hasta *Las Vírgenes de Milwaukee y Baden Baden*, *La Familia presidencial* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, o *El dictador tomando el chocolate*, presentado en París (Claude Bernard) en 1969, engrana también su obra en un surrealismo realista, que constituye su aportación original a las múltiples vías de la irracionalidad en el arte actual, desde el dadá hasta el "pop-art". En García Márquez como en Botero la acción es una pura peripecia y

siempre es sobrepasada por el valor de la inercia; por eso el mundo de Botero es absolutamente inmóvil y los gestos parecen el recuerdo de cosas que nunca ocurrieron.

La exposición de París, del 69, lleva la estética boteriana a un tal extremo, que es difícil pensar en sus desarrollos ulteriores. El gusto por el volumen, que antes era puramente plástico, se radicaliza hasta tal punto que produce como resultado figuras infladas y estereotipadas, donde lo que antes eran detalles graciosos e inesperados no contribuyen más que a acentuar el grótesco. En *El pequeño niño rico o El desayuno sobre la hierba*, el encanto se petrifica y queda planteada una enormidad a medias, que no alcanza a ser la "declarada, convicta y confesa" enormidad de HON, la mujer acostada presentada en Estocolmo por un equipo dirigido por Niki de Saint-Phalle y Tinguely,⁴¹ ni tampoco es la broma que apenas roza —y aligera— la pasión y la ansiedad pictórica. El pasaje del humor al chiste no favorece la obra de Botero. Se está acercando a *La musa inspirando al poeta* de Rousseau, sin reflexionar que siempre será mejor, para estipular los méritos del aduanero, detenerse ante *La gitana adormecida*. Sin embargo, su condición de pintor y la salvaguarda de esta condición ya arcaica y perimida en un medio como el neoyorkino sigue ejerciendo una poderosa influencia en las siguientes generaciones colombianas. Curiosamente, el gran recorrido de la pintura de Botero nunca ha salido, en el fondo, de Colombia, respetando así las condiciones endogámicas de un país cerrado. Lo ha expresado siempre a través de posiciones radicales: deformación, tremendismo, incongruencia, apoteosis, inutilidad de la acción, parálisis, humor grave, grotesco, brutal. Para los colombianos, sigue siendo su *Summa teológica*; para el extranjero, vale como pasaporte para entrar en un país incongruente y fascinante.

A pesar de que José Luis Cuevas nace en 1934 en México, y por consiguiente escapa a la generación que estamos ubicando en la década analizada, la excepcionalidad de su caso obliga

41. En 1966 la artista francesa americana Niki de Saint Phalle y su esposo el artista suizo Jean Tinguely presentaron en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo una figura de mujer de tamaño gigantesco titulada *Hon [Ella]* y producida con materiales sintéticos. El público podía entrar y salir por la vagina de la gigantesca figura reclinada.

a incluirlo. En primer lugar, porque la primera exposición de Cuevas, en Washington, en 1954 (bajo el patrocinio de José Gómez Sicre), es ya *todo* Cuevas.⁴² (Él dice con su habitual y fascinante inmodestia, en su propio currículum: "la exposición tiene un inusitado éxito y es vendida, íntegra, la noche de su apertura"). Cuevas pertenece a la estirpe de los genios natos que no necesitan pasar por los túneles que deben atravesar sin cesar las gentes creadoras comunes y corrientes; su obra no recorre dudas, procesamientos, mejorías, esperanzas, modificaciones, correcciones, adelantos, cambios. Su obra está siempre latente, al borde de las uñas, saliendo al exterior; esto no quiere decir que la trasmisión sea fácil, sino todo lo contrario. Sin cesar perseguido por ella, sin cesar requerido, demandado por ella, Cuevas no para nunca de trabajar. Es un hombre en combustión, cuya sola paz es el dibujo.

Aparte de esta felicidad cruel, Cuevas es un hombre tierno y distraído que roza las obligaciones cotidianas con curiosidad y desconcierto, como si nada tuviera que ver con ellas.

Quemado por esta incesante combustión interna, Cuevas ha sido, durante diez años, el mejor dibujante del continente y uno de los mejores del mundo. Es un dibujante solitario. Su relación con *Los insiders*, hecha por Selden Rodman para relacionarlo con otros jóvenes mexicanos, fue necesariamente efímera.⁴³ Los nuevos lo han imitado prudente o escandalosamente, pero nadie ha podido hacerle sombra porque Cuevas no tiene una manera de dibujar que, como toda manera, podría ser suscep-

42. Esta exhibición organizada por Gómez Sicre en la sección de artes visuales de la Unión Panamericana de la OEA en 1954 lanzó internacionalmente la carrera de José Luis Cuevas, joven artista de sólo veinte años quien rápidamente adquirió fama en el medio artístico de México por medio de sus fuertes ataques contra el muralismo y sus principales representantes. Tanto Gómez Sicre como Traba apoyaron con entusiasmo la obra de Cuevas, lo cual contribuyó a radicalizar la división entre los partidarios del nacionalismo mexicano y los artistas jóvenes deseosos de afirmar su libertad estética.

43. Traba se refiere a *The Insiders: Rejection and Re-discovery of Man in the Arts of Our Time* de Selden Rodman, Baton Rouge, Louisiana State University, 1960. Este libro no solo alabó la obra de Cuevas (pp. 100-103) y declaró la preferencia del autor por cierto arte figurativo expresionista, sino que también inspiró dos exhibiciones tituladas *The Insiders* en Nueva York y en Los Ángeles, en las que se incluyó a Cuevas y a otros artistas neofigurativos.

tible de imitaciones, sino una manera de "descubrir", que sólo puede pertenecerle a él mismo.⁴⁴

El dibujo de Cuevas siempre afirma su función de instigador del ojo; ni explica, como pasa con los dibujantes menores que se toman el trabajo de recomendar una visión que ya está dada naturalmente, ni confirma, como pasa con aquellos grandes dibujantes que reiteran que la visión verdadera del mundo es la que ellos proponen, como Leonard Baskin; por ejemplo. Cuevas despliega otra alternativa que se da raramente y que en América, a mi juicio, sólo la han conseguido él, el dibujante argentino Carlos Alonso y el dibujante uruguayo Hermenegildo Sábat: la alternativa de aceptar lo que la línea dicta en sus cursos imprevisibles y, por lo tanto, de estar siempre atento a ella, siempre alerta y a la expectativa de sus infinitas situaciones.

Aun cuando la rabiosa soledad mexicana de José Luis Cuevas lo separe del resto de los artistas de su generación o de algunos que le preceden, su adhesión a la realidad y el modo extraordinario de enriquecerla y metamorfosearla no ha sido ajeno al hecho de que el bloque más numeroso de artistas mexicanos con obras atendibles sea figurativo: Pedro Coronel, Corzas, Góngora, Gironella, Coen, Toledo, Orlando, marcan, pese a sus diferencias de edades (Orlando, 1917, Coen, 1940), el "estilo" de Juan Martín. Al inevitable modo mexicano, son la *mafia* pictórica. Cuevas sobrevuela México, sus traumas, sus ninguneos a una tal altura que ha justificado ya —caso único en la historia de las artes plásticas— la apoteosis celebrada por la Universidad Autónoma en 1970. Debe ser porque, como dice Octavio Paz en el poema introductorio al catálogo de la apoteosis, "José Luis Cuevas cada día dibuja nuestra herida".⁴⁵

44. Parte de los debates que tuvieron lugar en México en la primera mitad de la década del 60 enfrentaron a Cuevas con el grupo de artistas neofigurativos asociados con la revista *La nueva presencia*, como Francisco Icaza y Arnold Belkin, quienes tomaron el nombre de "Los interioristas" inspirados por el libro de Rodman. En un principio ellos trataron de formar una alianza con Cuevas en contra del muralismo. Sin embargo, ante la insistencia de Cuevas en mantenerse independiente del grupo —a quien frecuentemente acusó de ser meros imitadores— sus miembros se enemistaron con él y con sus defensores, incluyendo a Traba y Gómez Sicre.

45. Octavio Paz, "Totalidad y fragmento", incluido en *México en la obra de Octavio Paz III*, p. 490. Traba parafrasea las últimas líneas del poema: "cada día / José Luis dibuja nuestra herida".

Y también, aparte de esta justa efusión poética, porque Latinoamérica reconoce, en el dibujo, el sitio donde está la fuerza, como la cabellera de los héroes homéricos. Porque mientras la manipulación de las conciencias se da con tanta facilidad, como lo veremos más adelante, entre las nuevas formas artísticas que se inscriben, por sus técnicas, materiales y efectos, en lista competitiva con la publicidad y los medios masivos de comunicación, los dibujantes han quedado al margen de las discusiones. Cuando todas las demás formas de visión plástica han sido interpretadas, usadas y malversadas por los medios masivos de comunicación, los mundos individuales de los dibujantes siguen siendo impenetrables. Es verdad que se los ha marginado por "arcaicos"; para muchos críticos "cibernáticos" (sic), el dibujante —como el cajista tipógrafo— pertenece a lo que McLuhan llama la "galaxia Gutenberg" o sea el período aparentemente concluso de los enfrentamientos individuales con el mundo.⁴⁶ Sin embargo, ese enfrentamiento con el mundo tiene, todavía, una clara naturaleza de lenguaje que no ha logrado ser distorsionada en sus funciones comunicativas y en sus alcances semánticos.

Al comunicarse, desde 1954, a través del dibujo, Cuevas precede sin proponérselo al bloque de artistas jóvenes que, en 1970, harán del dibujo una bandera y consigna de rescate de la personalidad perdida.

La aparición de Carlos Alonso como gran dibujante es casi exactamente opuesta a la de Cuevas. Nacido en la Argentina en 1929, es, hasta el 60, un pintor oscuro, alumno de pintores oscuros. Entre 1961 y 1962 realiza numerosos dibujos a tinta, collage y carbón, algunos de los cuales presenta en la muestra de Arte de América y España ya citada.

En 1963 expone en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y su producción es de una sorprendente riqueza. Aunque la composición es demasiado confusa, y a veces falsamente dinámica, el ojo crítico, el deformador valiente, el inventor capaz de trasposiciones interminables, ya está presente en tales obras.

En la Argentina, esta obra que iba excavando la realidad en un viaje vertical hacia adentro, en el cual tropezaba con zonas fre-

cuentemente agresivas y desagradables, sufre la muerte civil de los no-Di-Tellas. En 1966, Alonso viaja a Italia, "escapa a la Florencia del siglo XIV para incorporarse al más fabuloso viaje de la historia de la literatura —mucho más del individuo que de la literatura, en realidad—, y reconstruir, desde adentro, su incesante significación", como escribe el crítico Osiris Chierico. "Alonso trabajó con absoluta libertad —continúa explicando el crítico— en lo que se refiere a imagen y procedimientos. Asumió un lenguaje actual, sin limitaciones de ninguna especie, de tal manera que el viaje del poeta, por el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno parecen estar sucediendo en este momento del mundo, a través de su vocabulario, de su imaginaria y, sobre todo, de sus circunstancias." El resultado de este trabajo fueron ciento setenta ilustraciones, que contarán entre lo más importante que ha producido la Argentina actual. Tinta, lápiz, collage, acuarela, y las respectivas combinaciones de estos elementos sirvieron a Alonso para replantear el amor, la muerte y la guerra, la historia y el presente, los ángeles, los demonios, los pecados. En tan vasta temática, lo patético alterna con lo grotesco, lírica y épica se entretienen; las metamorfosis del propio Alonso o la "Puerta Marilyn Monroe", alineadas en el "pop", se cruzan con el patetismo lineal de las torturas, y con el loco encanto del amor de Adán y Eva; esta tarea enorme e indescriptible, patrocinada por la Compañía Olivetti, carece por completo de unidad formal. Ni siquiera podría afirmarse, en justicia, que los estallidos nerviosos de la mano de Alonso alteran fugaz o profundamente toda imagen, porque dibujos como *La idea fija* o *A mejor vida* son ejemplos de líneas elípticas y extremadamente pacíficas. A su manera, en este enérgico borrar toda traza del reconocible "alonsismo" de los collages y tintas de los sesenta, el dibujante se inmoló en aras del dibujo; no persigue un estilo, sino una prueba, la de que el dibujo lo puede todo y que su condición es, eminentemente, exploratoria.

Poder y exploración vuelven a aclarar, en un momento de tales equívocos, la funcionalidad del arte, al menos en la Argentina. Alonso trabaja como un individuo en una sociedad que poco o ningún caso hace de él, que se ha embarcado en otro proyecto artístico invasor. Pero llegados a este punto, convendría recordar ciertos conceptos de Hauser: "Una personalidad creadora que siente, piensa, obra y realiza individualmente sólo aparece como

46. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

fenómeno de reacción; corporeiza siempre una réplica a una cuestión o una respuesta a una provocación. Un artista sólo se forma en el curso de su enfrentamiento con el cometido que le es propuesto y cuya solución emprende. Su individualidad se entremezcla paso a paso con la solución de este cometido..." Si las obras de quienes calificamos, en las áreas cerradas, de resistentes, se presentan como una réplica a la incitación exterior, la de Alonso puede ser considerada como la respuesta a una provocación; cuando el arte argentino pierde todo sentido, Alonso se zambulle en los abismos de la condición humana, se vuelve temporal, histórico, crítico, ético.

Pienso que también es una respuesta a la provocación que iniciaba la tendencia "asimilista" del arte argentino joven, lo que lleva a un veterano artista, Antonio Berni ya citado, a emerger de las cenizas de una actividad artística tan esforzada como discutible, y reaparecer en 1960 (Primera Exposición Internacional de Arte Moderno Argentino, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, bajo la dirección de Rafael Squirru), con *Villa Piolín*, preámbulo a sus impactantes collages-sociales de Juanito Laguna y a sus espléndidos grabados de Ramona Montiel.

Berni representa el único caso conocido de un realista-socialista que tiene la inteligencia de servirse de sistemas modernos de comunicación y expresión para seguir manifestando su denuncia; las series de Juanito y de Ramona son, a su modo, dos "cómic", aunque Ramona se acerca más a la telenovela. Si en la historia de Juanito Laguna, muchachito miserable de las barriadas, Berni mete agresivamente cuanto material encuentra a su paso, y lo hace, evidentemente, con más saña y secreta burla que esteticismo, en Ramona Montiel los procedimientos se afinan. La historia cursi de la costurera, su amor por Gardel, su caída en manos de los hombres que la acosan, la enumeración de sus amigos que son, lógicamente, los poderosos de la sociedad, está realizada con rara calidad y finura. Sin embargo, mucho más que como obras, consigno los collages y grabados de Berni en tanto que testimonios de una conducta que me interesa; una conducta valientemente "atípica" dentro de una sociedad lineal, niveladora, "barrista" (de "barra", grupo), aterrada por la excepcionalidad y el pavor al ridículo, uniforme, castradora, productora de modelos para armar.

En 1967 el crítico Aldo Pellegrini organizó en el Centro de Artes Visuales del Di Tella una muestra llamada "El surrealismo en la Argentina".

Creo que el título flotaba (surrealistamente) alrededor de cuadros bastante mediocres que no tenían nada de surrealistas, pese a la animadora pasión de Pellegrini; salvo Roberto Aizenberg (1928), cuya obra fuera de tamaño (dimensiones minúsculas), fuera de tiempo (una verdadera reflexión surrealista en momentos de verdaderas irreflexiones), fuera de circunstancias (se afianza del 60 al 65), también resulta fuera de serie por su preciosismo técnico, su poderosa capacidad elusiva y una imaginación sin desmayo, empeñada en solidificar un mundo distante, de esferas, rayas, horizontes, abanicos, contrafiguras.

Casi ciento cincuenta artistas argentinos (cifra espeluznante) fueron reunidos por Squirru bajo un prólogo-estandarte, inmarcesiblemente argentino, donde se decía: "generosidad, valor, ternura, son características del hombre nuevo que afloran en el arte nuevo; el aspecto peligroso del nacionalismo queda superado en exposiciones como ésta".⁴⁷ En una cosa tenía razón; casi los ciento cincuenta "hombres nuevos" podían engrosar la retaguardia digna y olvidable de cualquier arte moderno de cualquier país del mundo. El año sesenta, pues, es definitivo para las artes plásticas argentinas, termina con una exposición-río donde todo se confunde y, como en el tercer puente de todo barco de inmigrantes llegado a Buenos Aires, se hablan muchas lenguas y numerosos dialectos. Y comienza, paralelamente, la drástica discriminación romero-brestiana desde el Di Tella.

En Venezuela, el éxito del neoplasticismo, los constantes estímulos que favorecen esa tendencia, la innegable relevancia de Jesús Soto y una visible coincidencia entre las aspiraciones universalistas de una pequeña burguesía rica y la gran decoración (el techo ejecutado por Calder en el Teatro de la Universidad Central de Venezuela y la decoración de Soto en el edificio Caprilejo, las torres de Alejandro Otero para el

47. Rafael Squirru, *Prólogo a la Primera exposición internacional de arte moderno Argentina 1960*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, noviembre de 1960.

Sesquicentenario, son buenos ejemplos) determinan que el afán figurativo, el deseo de "elaborar un estilo capaz de proyectar por sí mismo una imagen válida de nuestro drama social" —tal como explica Juan Calzadilla a Jacobo Borges—, se conviertan en actos excepcionales.⁴⁸

Sin embargo, la neofiguración tiene un momento extremadamente interesante en Venezuela: 1960, el ascenso al poder de Rómulo Betancourt, y la resistencia que suscita, entre los jóvenes rebeldes, su política entreguista. En el nivel de la creación literaria y accesoriamente plástica, la rebeldía lleva el nombre del "Techo de la ballena", grupo entre surrealista y resistente que agrupa al mejor talento venezolano (Juan Calzadilla, González León y Edmundo Aray, Pérez Perdomo y Ovalles, y, en plástica, Contramaestre, Daniel González y Gabriel Mórera).⁴⁹ En 1962 Carlos Contramaestre presenta el *Homenaje a la necrofilia* cuyo interés no sobrepasa el acto de agresión; pero el tono es lo que importa. Importa la subversión de sus dibujos excelentes de 1963, aunque estén plagados de repentismo, estereotipo, descuido, exceso de dientes, bocas abiertas, gesticulaciones ovilladas en cualquier madeja de líneas. Ese tono inconforme, fastidiado por el buen gusto imperante y la pedantería inmarcesible de la clase burguesa, también califica, por la misma época, las excelentes figuras deshechas y monstruosas de Luisa Richter (1928) y se afirma, sobre todo en la obra de Jacobo Borges (1931). Borges participa en 1957 en la Bienal de São Paulo y desde ese momento hasta el 65, año en que realiza su primera muestra individual con el grupo del Techo de la Ballena, consolida, más que una obra, una concepción del mundo que no tiene el carácter transitorio y pasajero de la mayoría de las "experiencias" constantemente intentadas por los venezolanos.

48. Juan Calzadilla, *El ojo que pasa: crónicas sobre la actividad artística*, Caracas, Monte Ávila Editores, s. f., p. 9.

49. El Techo de la Ballena fue un grupo de vanguardia que se formó en Venezuela en 1961 y duró hasta fines de la década. Constituido por escritores y artistas plásticos, contó entre sus objetivos la oposición radical a la cultura burguesa venezolana. Curiosamente, a pesar de las severas críticas que en 1965 Traba hizo al cinetismo oficial venezolano a favor de artistas que trabajaban con modalidades alternativas, no fue ella la que documentó las actividades del Techo de la Ballena sino Angel Rama, quien preparó una compilación de sus textos luego publicada como *Antología de 'El Techo de la Ballena'*, Caracas, Fundarte, 1987.

Coronaciones y espectáculos son los temas dominantes de tal cosmovisión en el período que va desde 1960, *Guardia de honor*, hasta *Ha comenzado el espectáculo*, 1964.

"Me propongo representar a personajes que pueden ser identificados y reconocidos en la realidad, e incluso que pueden ser señalados con el dedo", dice Borges; esta ferocidad directa lo exonera de todas las obligaciones de buen gusto que, a pesar de su coraje, tiñe la trayectoria del Techo de la Ballena. Ni en los ataques más directos que tienen su tope en el poema *¿Duerme usted señor Presidente?* de Caupolicán Ovalles, ni en la constante irrisión que hace el movimiento acerca de la ineptitud fascista de uno de los miembros del Olimpo Liberal de América, el Techo pierde de vista el buen gusto, el refinamiento de la composición, el esnobismo de buena ley. Borges, en cambio, camina con su paso incómodo, pesado. Empastela de una manera equívoca y voluntariamente repulsiva, deforma cruelmente. En el 65, sin embargo, parece rozarlo la fatalidad del buen gusto caraqueño. En la obra *Ha comenzado el espectáculo* la materia se aligera, el empaste tenebroso se adelgaza y se añaden los inevitables "graffiti". Un aire de De Kooning toca la serie de las jugadoras. No obstante tales leves impregnaciones del medio, Borges sostendrá un testimonio de existencia del ser humano en Venezuela.

También da testimonio de vida humana un pintor sin currículum, expositor local del Centro de Artes y Letras de *El País* en el 60 y 62 o en el Salón General Electric de 1964, Montevideo, donde, para acentuar la oscuridad, recibe una mención. Este pintor es Hermenegildo Sábat.

En 1964, Sábat realiza su primera confrontación internacional, en la Segunda Bienal Americana de Arte, organizada por Kaiser en Córdoba, Argentina. Lo favorece, indudablemente, un conjunto verdaderamente lamentable, que oscila entre el uso inútil de pegotes de pintura hasta la intrascendente línea graciosa sin objeto. La pintura uruguaya no se repone del pasmo causado por un genio sin explicación plausible, como Figari, y un maestro dotado de todas las explicaciones, como Joaquín Torres García. Las generaciones posteriores, puestas en esa disyuntiva entre el espontaneísmo y la reflexión, optan por la reflexión, más acorde con el espíritu nacional y su mortecina tendencia hacia el orden y la veneración de la ley: Augusto y Horacio Torres

García, Sartore, Gamarra, Alpuy, Solari, Jorge Páez, Pailós, Francisco Matto, siguen, casi treinta años después, uncidos al carro del universalismo constructivo, que cada vez se vuelve más alegórico y funciona, finalmente, sobre la retícula de horizontal y vertical, subyacente hasta en el informalismo de Berdía y Alamán.

Sábat, en mitad de los restos del Taller, es un pintor, en 1964, enteramente fuera de serie; sus figuras, frontales, contrahechas, siniestras, carecen de todo propósito de agradar. Nadando en franca contracorriente, Sábat niega en estas caras resbaladizas y chorreantes toda estructura; también niega el espacio, la acción, los incidentes; en una palabra, no le interesa la ubicación en el mundo —sea un mundo real o imaginario— de sus repulsivas criaturas. Sin embargo, no se aleja ni un centímetro de ellas; parecen perseguirlo con la misma porfía obstinación con que él las persigue, y su actividad artística se asemeja a la de un coleccionista de mariposas, que caza sus ejemplares, los clava sobre la tela y los deja quietos y de frente, manteniendo, a partir de ese momento del sacrificio, la indescribible relación del victimario con la víctima que ama.

Como la vida de la obra de Figari, la vida de la obra de Sábat, quien tiene 27 años en 1960, parece completamente fuera de lugar en el Uruguay; descalifica los reglamentos establecidos; pero también por eso goza de la inmunidad que concede la fantasía en una comunidad de gente seria, donde la creación ha sido anotada, al margen, por aquellos que no cumplieron los reglamentos: por Figari, por Felisberto Hernández, por Sábat.

Es imposible, finalmente, tocar los puntos que resultan significativos para la década de la resistencia, sin hacer alusión a un grupo coherente aunque remoto, el grupo de los pintores nipobrasileños que da cuerpo a un arte desgonzado y caótico como el brasileño entre 1950 y 1960. El arte brasileño hubiera carecido, en efecto, de columna vertebral, a no ser por un conjunto de pintores japoneses emigrados a Brasil. El conjunto se puede dividir en dos grupos: el primero está formado por Tomie Ohtake, nacida en 1913, Manabu Mabe en el 24 y Kazuo Wakabayashi en el 31. Dentro de la concepción particular del mundo que ellos expresan, y que vemos estrechamente vinculada con el pensamiento oriental, siguen, más adelante, Kusuno Tomoshige y Tikashi Fukushima. A pesar de la mayor

expansión del nombre de Mabe (exposiciones, lanzamientos y película por parte de la OEA), en realidad todos trabajan con méritos muy similares al llegar a 1960, mientras el Brasil opone un solo contendiente de verdadero peso, el dibujante Grassmann (1925), cuyas extrañas visiones lo califican como uno de los poderosos inventores del continente.

Los brasileños japoneses que he citado parecerían, a primera vista, confundirse con la fuerte corriente abstraccionista analizada más arriba y que incluyó artistas de todos los países. Sin embargo, el trabajo de la superficie abstracta y, especialmente, la intención que ella encierra, son sensiblemente diferentes. A través de materias muy ricas internamente, evitando en lo posible que dicha riqueza se exteriorice en gestos demasiado abruptos, de espacios profundos y sin puntos de referencia, del empleo caligráfico de la línea o del trazo, todos imponen un modo de decir elusivo, indirecto, el mismo modo que enriqueció de manera tan notable la pintura americana de la costa del Pacífico en la mitad del siglo; el modo que establece una disposición de ánimo meditativa, secreta, donde se expresan iluminaciones, coincidencias, a cambio de transmitirse vivencias directas de hechos y cosas a la manera occidental.

Nada puede resultar más divergente de tales enunciados que el espíritu y las modalidades de vida brasileña. *De facto*, el conjunto de los nipobrasileños permanece dentro del arte nacional como una isla, sin poder extenderse ni tampoco impregnarse del mundo real que los rodea; por eso la pintura nipobrasileña de 1950 a 1960 tiene un valor muy paradójico: el de eludir la realidad y trabajar con los recursos de la memoria. Pero en el grupo siguiente, menos singular y numeroso, que incluye pintores o artistas como Toyota, nacido en el 31, o Kusuno Tomoshige, del 35, se produce un corte tajante con dicha memoria. Tal corte no corresponde, por cierto, a los japoneses del Brasil, sino a los japoneses del Japón, que han procedido en la ejecución de obras de dos y tres dimensiones con el mismo comportamiento que en su desarrollo económico e industrial; el proceso de occidentalización ha sido total, y con una curiosidad, paciencia y perfección técnica muy superior a las de los norteamericanos, a los que arrasan numéricamente, han sido sus terribles epígonos.

La revisión de comportamientos estéticos en las décadas del 50 y el 60 en Latinoamérica es, según los intentos de agrupación

mencionados, singularmente normativa. Por un lado, en las zonas cerradas o trabajadas por estructuras de tradición, se descubre la tentativa coincidente de "mitologizar". En las áreas de franca apertura y carencia de tradición, se advierte una asimilación, que llega a ser ansiosa a ratos, de modelos europeos y americanos, así como el deseo tácito de asimilarse a tales modelos zanjando toda diferencia.

También es evidente que la búsqueda de valores míticos es una pura coincidencia. Con la única excepción de Fernando de Szyszlo, que es quien más profundamente ha meditado su incorporación a la "zona sagrada" de reencuentros y homologaciones, los demás artistas en quienes percibimos matices surreales, míticos, mágicos, se manejan en el plano de la intuición o del anhelo, pero no alcanzan a planear un sistema simbólico, válido, capaz de afirmar la identidad del grupo latinoamericano de dicha área, frente a grupos extranjeros; así, mitologías sueltas, como puede ser la de Lam o Abreu, no entran en una semiología general latinoamericana, no son susceptibles de desciframientos a nivel del continente y, por consiguiente, no conforman un habla común.

Tanto en las tentativas restauradoras de los ecuatorianos, como en los bloqueos de Martínez o de Opazo, hay que reconocer, además, aquel particular tratamiento del tiempo que parece buscar tenazmente, más que un sentido peculiar, un ámbito peculiar. Ese tiempo que tampoco alcanza a formularse normativamente es, como el "presente prolongado" que define Gertrude Stein, una concentración de acciones, vivencias y situaciones múltiples, dadas simultáneamente. El pasado, el presente y el futuro embretados en tan peculiar noción del tiempo se tiñen de situaciones americanas; el presente queda impregnado de arcaísmos y el porvenir resulta incierto, presente y futuro son como grietas por donde, como un brazo de mar, entra y sale sin cesar el pasado, con un ritmo obsesivo y recurrente. Como en "Funes el memorioso" de Borges, el arte que se soslaya, se intuye o se afirma en las áreas apoyadas en la tradición, es un arte sin posibilidad de olvido. Por eso le alarma el porvenir y raramente salta en el vacío con el gran gesto que, en cambio, emplean los artistas de las zonas abiertas para zambullirse en la actualidad.

Pero la desenvoltura que tipifica a los artistas de las zonas abiertas a lo largo de esta década tampoco logra arrastrar

tras de sí todo el volumen del arte americano; éste queda dividido, por consiguiente, en dos apuestas mayores; la apuesta de los resistentes, que aspiran a poner en circulación en el continente, o al menos en sus respectivos países, sistemas expresivos y estructuras de lenguaje cuyas connotaciones sean inseparables de la existencia continental o nacional; la otra apuesta parte de quienes, trabajando dentro de respetables posiciones innovadoras y experimentales, consideran que la pérdida de identidad es un tanto favorable a la rápida incorporación de una América neutral al territorio neutral de un arte moderno neutral.

A medida que los artistas nacidos entre 1920 y 1930, aproximadamente, se alineaban junto a unos y otros apostadores, la generación siguiente, cuyo nacimiento aproximado podemos fijar entre el 35 y el 45, dejó de apostar. El juego, cualquiera fuera el resultado, perdió todo interés para ellos. Encontraron un campo expedito, la ruta allanada y las señales de ruta indicando todo movimiento.

En enero de 1961, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, dirigido entonces por Thomas Messer, con la asistencia de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana, dirigida por José Gómez Sicre, presentó una muestra llamada Latin America, New Departures, destinada a recorrer los Estados Unidos para mostrar cuál era el estado de la cuestión en las artes plásticas latinoamericanas. Los participantes fueron: Ricardo Martínez de México, Armando Morales de Nicaragua, Alejandro Otero de Caracas, Fernando de Szyszlo del Perú, Alejandro Obregón de Colombia, y cinco argentinos, Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Sakai y Clorindo Testa. La visión personal el rescate del pasado, la pausada interpretación del presente y, sobre todas estas cosas, el sentido humanístico y reflexivo del acto de pintar, fueron, indudablemente, los argumentos que movieron la elección de Messer.

Exactamente once años después, en enero de 1972, los argentinos Bercetche y Zabala reunían en un ángulo del local del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), dirigido por Jorge Glusberg, en Buenos Aires, diez metros cúbicos de pasto seco

con un cartel donde se aclaraba que “eso” no era una fotografía.¹ En sus numerosos textos apologéticos de los *plotters*, máquinas automáticas alimentadas con las cintas automáticas de una perforadora, Glusberg aclara que el “rol del artista ha cambiado; ya no crea obras nuevas, sino nuevos canales de sensibilidad, nuevos descubrimientos que proponen al espíritu nuevos campos de exploración”. Dispuesto el cierre del Di Tella en el 70,² y generado así el consiguiente desconcierto en las vanguardias argentinas, le ha tocado a Glusberg la operación en el vacío. “La idea del CAYC —dice—, al exponer esta muestra de arte y cibernética no sólo sirve para refutar un conocido y absurdo eslogan que habla de la muerte de la pintura [donde va su estocada directa a Jorge Romero Brest], sino que intenta mostrar a los artistas las posibilidades de una nueva herramienta de trabajo.”³

Si enfrente expresamente las *plotters* del 72 a los “puntos de partida” del 61, reconocidos ya fuera del continente, es porque en la presentación de los extremos se da muy exactamente la magnitud —negativa— del camino recorrido. No quiero decir

1. El CAYC fue fundado a fines de 1968 en Buenos Aires —aunque adquiere sede propia recién en 1970— con el fin de promover proyectos que relacionaran a las artes visuales, los medios tecnológicos y de comunicación, la ciencia, y el contexto social (Jorge Glusberg, *Del Pop Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Editorial Gaglianone, Colección Unión Carbide, 1985, p. 94). Luego del cierre de la sección de arte visuales del ITDT, el CAYC continuó la conflictiva misión de institucionalizar el arte de vanguardia, al que Glusberg definió como *Arte de sistemas*.
2. El cierre del ITDT tuvo causas complejas que incluyeron presiones políticas desde la derecha (de la dictadura militar del general Onganía) y la izquierda (de los artistas radicalizados opuestos entre otras cosas al apoyo directo o indirecto recibido por el ITDT de la Fundaciones Rockefeller y Ford). Fue además crucial la pérdida del apoyo monetario de la empresa asociada con la familia Di Tella (Siam Di Tella), a la que el gobierno rescató de la bancarrota. Sobre la situación del campo cultural argentino en esta época véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
3. Traba está probablemente citando textos de Glusberg incluidos en el catálogo de la muestra *Arte y cibernética* organizada por el CAYC en agosto de 1969. Dado que Traba estaba viviendo en Uruguay durante esos meses, también es posible que ella haya visto esta exposición en persona. El texto se refiere al comentario de Romero Brest sobre la muerte de las artes tradicionales que apareció en una tapa de la revista *Primera Plana* en los años sesenta. Véase Jorge Romero Brest, “¿Está realmente muerta la pintura?”, *Primera Plana* núm. 341, 8 de julio de 1969.

que el arte actual esté en el trabajo con las *plotters*, ya que este experimento, naturalmente perfeccionado por los japoneses, es apenas un gesto de onanismo vanguardístico. En Latinoamérica, con excepción, naturalmente, de Buenos Aires, o del CAYC de Buenos Aires, hablar de arte hecho con ayuda de computadoras (aparte del aburrido y raquítico resultado que produce) es tan irreal como el propósito de una famosa alcaldesa de Puerto Rico que quiso tener, para su ciudad, una navidad con nieve, y fletó un avión desde Nueva York cargado de nieve que se fue derritiendo hasta llegar al trópico, de manera que los niños que aguardaban en las plazas de San Juan, mirando hacia arriba para no perder la visión fabulosa de los copos, sintieron llover trivialmente, como todos los días, sobre sus cabezas, a medida que el avión daba vueltas.

Los acontecimientos más significativos de los últimos años prueban la irrevocable “satelización” del arte nuevo latinoamericano; la dominación de las ideas artísticas norteamericanas ha sido autoritaria e imbatible. Aun cuando en las condiciones económicas, sociales y políticas de nuestros países no se haya producido ninguna diferencia sustancial —con excepción, claro está, de Cuba—, los resultados prácticos han quedado equiparados a los emergentes de la sociedad altamente industrializada, sin que sea posible notar más diferencias que las debidas a la falta de perfeccionamientos técnicos.

La irradiación y contaminación norteamericanas no atacan, por cierto, únicamente Latinoamérica. El panorama europeo, como visión conformada según proyectos racionales de investigación y búsqueda de nuevas formas, sufrió un completo eclipse, con la única excepción genérica de Inglaterra, donde los artistas jóvenes que adoptaron rápidamente los modelos norteamericanos supieron afinarlos con ingenio y finura interpretativa acorde con el “humour” nacional; la influencia oriental, por su parte, introducida desde el Japón en la década del 40, como vimos, a través de San Francisco, que potenció no sólo una espléndida zona del expresionismo abstracto norteamericano, sino que alcanzó a tener los numerosos adeptos anotados en el capítulo anterior a lo largo de toda Latinoamérica, perdió sentido y hegemonía a medida que el Japón se convertía en el más brillante satélite artístico de los Estados Unidos.

La atención se concentró sobre Nueva York y las señales comenzaron a ser distribuidas por una verdadera central artística. Al llegar a este punto del proceso, lo que es preciso subrayar hasta la saciedad es que las nuevas proposiciones de las vanguardias dejaron de pertenecerles, como hasta entonces había ocurrido; a partir del momento en que se vio con claridad la importancia de empujar las vanguardias hacia el vacío, éstas dejaron de ser dueñas de sí mismas y promotoras de sus propias rebeliones. No se trata, al emitir este juicio, de una falta de óptica o suficiente perspectiva histórica; se trata de observar un cambio sustancial en la naturaleza misma de las vanguardias. La preocupación convergente por los manejos de la "industria de la cultura", partiendo de la mejor gente pensante de este siglo como es la procedente de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno a la cabeza; la denuncia de los manipuladores de conciencias, los llamados de atención de Enzensberger, de Eco, de Greenberg;⁴ la detención de la importante corriente crítica norteamericana a partir del momento en que son los manipuladores, y no los artistas, quienes tienen la palabra referente a la creación, son otros tantos elementos de prueba para corroborar que el problema existe, ha sido agudamente observado, pero no ha podido ser controlado, puesto que las nuevas proposiciones son acogidas y difundidas a través de medios que constituyen la vida misma del espectador contemporáneo.

Los cómics, las revistas ilustradas, la televisión y el cine tuvieron una incidencia definitiva en este camino que ataca el origen mismo de la invención, de tal modo que ésta no parte ni del artista individualmente considerado, ni del artista en grupo, ni siquiera de la sociedad que acepta colectivamente un programa de trabajo (excepto, por supuesto, el arte socialista, que será revisado aparte), sino de los medios masivos de comunicación

4. Aunque todos estos autores fueron introducidos en la escritura de Traba a través de este proyecto, alguno de ellos, como Adorno y Marcuse, tuvieron larga influencia en su obra. El concepto de "industria cultural" de Adorno, reforzó la noción de "sociedad tecnológica" que había adoptado de Marcuse, otro miembro de la Escuela de Frankfurt. Traba también menciona a Hans Magnus Enzensberger, poeta y ensayista alemán quien vivió un tiempo en Cuba durante los años sesenta. Es posible que ella haya leído su libro *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1972.

que constituye la industria cultural, que a su vez responden a una política claramente dirigista de la "sociedad opresora", para usar el justo término de Marcuse.⁵

Cualquier medio que se recorra superficialmente señala una doble regresión; por un lado, el creador ha dejado de proyectar algo nuevo; por otro lado, el receptor o espectador ha dejado de plantearse todo problema de recepción.

El cómic, por ejemplo, se transformó en la forma más inocente e insistente de introducción del "pop-art" en la "mass-media", como ha sido aclarado por los excelentes estudios de Eco, Greenberg o McDonald⁶ Sin embargo, su inocencia es sólo aparente. El cómic representa los puntos de vista que se constituirán hoy día en plataforma de partida de la nueva visión y que se refieren siempre al desinterés por el proceso del pensamiento. La acción es presentada en sí misma, eludiendo todo proceso previo, y los resultados provienen de esta enigmática infalibilidad de la acción. En ninguno de los dos casos vemos actuar al hombre con su deliberación o su opción; ni decide la acción, que siempre está predeterminada, ni, por consiguiente, puede optar entre una u otras soluciones puesto que desconoce las finalidades de una acción que le es impuesta.

Si recorremos la historia de las artes plásticas buscando similitudes con tal desarrollo mecanicista y fatalista de la acción, descubrimos que una visión semejante, acción predeterminada y héroe fatalmente resultante, se da en la cosmovisión de los primitivos, por ejemplo, con tanta mayor intensidad cuanto más enajenada es la condición del artista a los poderes divinos y humanos. Así flamencos, alemanes y checos del trescientos y principios del cuatrocientos incluyen dos

5. Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional y Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1966.

6. En este proyecto, Traba también actualizó su pensamiento teórico por medio la introducción de ideas originarias de la ciencia de la información y el análisis de la cultura popular y masiva. Aunque ella no menciona publicaciones específicas, es muy posible que estuviera familiarizada con las siguientes fuentes: Dwight McDonald, "A Theory of Mass Culture", *Mass Culture: The Popular Arts in America*, Bernardo Rosenberg y David Manning White, compiladores, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1957, pp. 59-73; Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Mass Culture*, pp. 98-110; y Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (particularmente el capítulo "Lectura de 'Steve Canyon'").

escenas simultáneas en el mismo espacio y tiempo, apresurando el esquematismo y fatalismo de la acción. El genio de Giotto no logra salvarlo, en Asís, de pintar el más formidable cómic prerrenacentista, así como Uccello recae en el mismo esquema en la historia del Milagro de la Hostia, pese a sus debates ultrarracionales con la proporción y las matemáticas.

El pensamiento moderno, por el contrario, al encarnarse en los renacentistas italianos, resuelve explicar la acción, demostrando que es el hombre quien la decide y opta, o no, por protagonizarla. Los matices de ese papel protagónico son infinitos y significan nada menos que una entera reflexión de las relaciones entre el hombre y la historia, el hombre y la sociedad, de donde derivaba la grandeza que Marx percibía y preservaba en el arte.

Ahora, controlado por la industria cultural, el cómic funciona no como una mera distracción sin mayor importancia sino como la promulgación de una visión esquemática, canalizada hacia la formación de receptores conformistas de los cuales se ha extirpado la condición reflexiva.

Al vincularse el cómic con las artes plásticas, no se está vinculando un nuevo modo de "visualizar", sino una nueva manera de crear según estándares dados, que piden al artista el mínimo empleo de la creatividad y al espectador el mínimo empleo de la reflexión estética. Por eso resulta tan difícil la estimación de una obra como la del norteamericano Lichtenstein, por ejemplo, quien fue el primero en subrayar el lado "pop" del cómic, al aumentar desmesuradamente un episodio aislado de una serie, manteniendo la retícula de la impresión, y presentando personajes cuyas palabras eran recogidas en la burbuja rigurosamente ribeteada por la línea. Dentro de la burbuja, el lenguaje pasaba a obedecer a una codificación especial que nada tenía que ver con la transmisión oral o escrita de un pensamiento. La palabra suelta, la exclamación, el sonido recogido en vocales repetidas, representaba un intento de desmembrar la estructura misma del lenguaje. Se trataba, por otra parte, de un lenguaje "visual", ya que el dibujo de la palabra o exclamación debía reducirse al espacio de la burbuja. ¿Pero hasta qué punto el fragmento de lenguaje desmembrado de su estructura de sentido, ocupando plásticamente un espacio estrecho, podía ser interpretado con un público dotado de espíritu crítico

capaz de experimentar la sensación de empobrecimiento y la superficialidad de tal imagen; y hasta qué punto tal imagen no creaba en el espectador un progresivo estrechamiento de su propia habla y lo empujaba a adoptar como lenguaje corriente esa suma de fragmentos incoherentes? Trátese de Lichtenstein, de Rosenquist, de Segal, de Kienholz, o de los antiartes, minimalistas y conceptualistas subsiguientes, lo cierto es que amplificaron a través de los canales artísticos el claro designio de la sociedad altamente industrializada de destruir la estructura global del lenguaje y sustituirlo por fragmentos. De esta manera, el trabajo de la vanguardia en nuestro siglo, que comenzó aislando los elementos y fragmentando una a una las partes de un todo, para penetrar en sus relaciones y rehacerlas según nuevos sistemas de cohesión, se ha visto ganado por el trabajo de los manipuladores de la cultura, que han estimulado la destrucción de todos los sistemas globales y totalizadores, no para crear nuevos tipos de relaciones entre las partes, sino precisamente para lo contrario; elevando los fragmentos a categoría de obra de arte, han logrado separar al artista de toda preocupación conceptual y significativa; lo ha convertido en un productor, cuyo suministro atiende celosamente, así como atiende que la demanda se produzca en el momento preciso y también en el momento preciso se cancele, cuando el mercado está saturado de determinado fragmento.

Sin embargo, sería imposible quedar al margen, o minimizar, las constantes y tantas veces afortunadas invenciones de la vanguardia por más que obedezca a hábiles manipulaciones. Uno de los géneros más seductores lanzado por la vanguardia fuera de los tirajes limitados y los refinamientos elitistas de un Bearsdley o un Bonnard, y proyectados a un verdadero "cartel-scope", es el género del cartel. Pero también el cartel es otra clara prueba de cómo el ingenio puede prestar un invalorable servicio a la conformidad colectiva. Por más dramático y doloroso que sea mezclar la imagen del comandante Che Guevara, que debía estar más allá de estos problemas, la utilización indiscriminada de esa imagen ha sido demasiado ejemplar de un estado de cosas abusivo y confuso, como para prescindir del ejemplo. En los pocos años transcurridos desde su asesinato, su imagen ha sido aprovechada por todas las corrientes de arte moderno sucesivamente en boga. Utilizado como tema de composición, en forma serialista,

como juego de negativo y positivo, etc., por los propios artistas cubanos a quienes, por supuesto, hay que apresurarse a reconocer la seriedad y el respeto en el tratamiento del tema, ha terminado por ser un argumento de tantos para la distribución de colores "pop", o para construir móviles suspendidos en el aire a la manera de Calder, o para transformarse en una fisiocromía derivada de Vasarely-Agam-Cruz Díez; dejando de lado, por inválidos e irreverentes, todos los manoseos de los collages donde ya no se distingue de cualquier otro material o fotografía incluida en la composición. Nuevamente es muy difícil saber si la entrada franca de la imagen del Che en colores naranja y verde, rodeado de flores o repitiéndose en un gesto petrificado como la imagen de Marilyn de Warhol, a todos los interiores pequeñoburgueses donde se lo alinea al lado de los cantantes de moda o de los brutales pósters de la Welch o la Bardot,⁷ representa una perturbación necesaria en la placidez lineal del ambiente o, por el contrario, reduce su peligrosidad a nada, su heroísmo a nada, su drama a nada; así como es bien difícil saber en qué momento es legítima agresión el manejo de la misma imagen por los ingeniosos miembros del Techo de la Ballena de Caracas o por los buenos dibujantes de *El Corno Emplumado* de México,⁸ donde ametralladoras y flores, sangre y signos eróticos, violencia y carcajadas, quedan siempre cuidadosamente neutralizados por el infalible polo a tierra de la vertiente "pop". Parece claro que la violencia verbal se amortigua, así como también se dispersa la peligrosidad del mensaje. Parece claro que entre la fotografía terrible del cuerpo del Che, en la mesa de la escuela vacía boliviana, o la reconstrucción a través de gestos pictóricos de la misma escena, acometida valerosamente por Szyszlo, o el juego óptico de líneas paralelas entre las cuales el Che aparece o reaparece como en

7. Traba se refiere a las actrices estadounidenses Marilyn Monroe y Raquel Welch y la actriz francesa Brigitte Bardot, representantes del estereotipo de belleza femenina que circulaba por los medios masivos en los años cincuenta y sesenta.

8. *El Corno Emplumado*, o *The Plumed Horn*, fue una revista bilingüe (español-inglés) editada de 1962 a 1969 por Margaret Randall, Sergio Mondragón y Robert Cohen. Su objetivo fue publicar tanto la obra de poetas y escritores mexicanos, latinoamericanos, y estadounidenses exilados o residentes en México durante los años sesenta, como también textos de importantes escritores modernos. *El Corno* abrió en México un espacio para el diálogo transcultural y la discusión de temas políticos.

los anuncios de Pepsi-Cola, median grandes distancias, no impremeditadas, sino medidas para consumir la antropofagia de los héroes.

La sociedad de consumo no puede admitir héroes; por eso los convierte hábilmente en "personajes". Todos los personajes, cualquiera que sea su extracción política, artística, literaria, radial, televisiva, quedan nivelados por la misma conversión, el mismo empaque para la entrega e igual apetencia de consumo. Esta sociedad no devora sus mejores hijos con la truculencia horrible del acto descrito por Goya en la *Quinta del Sordo*, cuando Saturno se come a su hijo; es otro modo, generoso y complaciente, de atraer y disolver.

El propósito de quitarle peligrosidad a la cultura ha aumentado en relación directa con el proceso de violencia desencadenando en la sociedad norteamericana contemporánea. A medida que ha crecido el problema de los negros, estudiantes y desesperados, empujados al genocidio de Vietnam, configurando un clima de virtual guerra interna, el arte fue empujado a la audacia delirante y al juego sin sentido.

Forzando la interpretación, se podría recordar cómo Norman Mailer considera que el tedio, el aburrimiento y la pérdida total de las mitologías colectivas ha liquidado la imaginación norteamericana;⁹ pero se trate de una u otra causa, que por otra parte son concomitantes, la organización del trabajo de las vanguardias es un hecho tan evidente como irrisorio y castrador, ya que la esencia de la vanguardia es, justamente, su rechazo de la organización constituida y su proyecto de una nueva organización casi siempre contradictoria, cuando no antagónica, con la anterior. Si la sustitución del creador por el manipulador ha tenido tal éxito en las sociedades altamente industrializadas es fácil de imaginar su veloz expansión entre los latinoamericanos; en este caso sólo le corresponde golpear grupos débiles y aún indecisos, sociedades

9. Norman Mailer es un escritor estadounidense prolífico que alcanzó la fama a los veinticinco años con su novela *The Naked and the Dead* (1948), donde refleja sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial. En las décadas siguientes escribió treinta y nueve libros, incluyendo once novelas como *An American Dream* (1965) y *Why Are We in Vietnam* (1967). También publicó innumerables poemas, dramas, y ensayos para decenas de diarios y revistas. Sus textos han presentado una visión crítica de la cultura y la política norteamericanas.

sin formación ni contextura política, vanguardias sin militancia, culturas apocadas sin tradiciones que defender y temerosas de ser tachadas de provincianas, talentos desdeñados en sus respectivos países, jóvenes impacientes cuya iracundia es puramente epidérmica. Por otra parte, el manipulador, al revés del creador, suscita modas. Quiero decir que el creador provoca situaciones nuevas, hechos nuevos derivados de formas originales de repensar el mundo. Cuando tales situaciones nuevas se han convertido, temporalmente, en modas, ha sido por un exceso de adhesión, por un entusiasmo de la sociedad, al cual resultaba ajeno el creador. El manipulador, en cambio, fija la existencia de la moda al tratar la obra de arte como un producto, buscarle un mercado y asignarle un valor genérico, utilizando cada sistema visual no como "punto de vista" sino como referencia aplicable a objetos, vestidos, modos de vida o de comportamiento.

Pero el juego al cual progresivamente servimos es tan claro que también salta a la vista la posibilidad de una contraofensiva. Ésta no puede tener más que una dirección: devolver el sentido, y por ende la peligrosidad, a las obras que han sido neutralizadas. En otras palabras, rescatar la intención del arte y el finalismo de la invención.

No parece tan utópico este proceso de recuperación de valores en sociedades como las nuestras, donde una realidad insoslayable toca diariamente al artista e interfiere en su trabajo. En tal tentativa, hay varios puntos que merecen ser examinados: los grupos convertidos en formaciones verdaderamente minoritarias dentro de países analfabetos, subdesarrollados o exhaustos por crisis políticas, cuya participación en la vida cultural es obviamente nula; el problema de la legitimación ligada a la autoridad crítica y el establecimiento de quién ejerce dicha autoridad crítica; la necesidad de aclarar el pernicioso proceso de importar moda en cambio de adoptar lenguajes; la urgencia de llegar a una estimativa adecuada del arte actual en los grandes centros emisores explicando la manipulación del espíritu inventivo, la extracción del creador del cuadro social e histórico donde debe quedar insertado, y la desestima de toda búsqueda de estructura interna de la obra, en aras de la pura improvisación.

En cuanto al primer punto, me gustaría transcribir un párrafo de los inefables informes de la UNESCO fechado en la mitad de la década.

"Ningún país latinoamericano ha llegado plenamente a una etapa de integración social efectiva. Las líneas divisorias entre las clases están en todas partes tan claramente definidas —incluso en los países económicamente más avanzados—, que las decisiones públicas no pueden basarse en un acuerdo universal implícito ni en el respeto de ciertos derechos que, según se afirma, son compartidos por todos. En resumen, los intereses de grupo, en lo que a clase y ocupación se refiere, eclipsan a menudo el interés nacional, cuando se trata de adoptar decisiones y resolver controversias. Puede suceder que este retraso, en la creación de sociedades nacionales en el sentido político y social, sea la razón principal de la persistencia en América Latina de una estructura económica dual, es decir, de la coexistencia de industrias de los tipos más modernos con el primitivismo tecnológico. Es posible que uno de los principales requisitos del desarrollo económico sostenido y persistente en América Latina sea la integración social así definida.

"A este respecto, la educación es un factor indispensable y decisivo en lo que se refiere a las actitudes de los individuos frente a la sociedad nacional. Si se la orienta mal, puede contribuir a reforzar el dualismo social; también puede crear las condiciones favorables para la racionalización de las conductas sociales si hace tomar conciencia de la integración y solidaridad de la sociedad nacional, si facilita el diálogo social, la comunicación entre los diferentes grupos, el respeto de los compromisos derivados de la existencia de intereses a veces contrapuestos y la aceptación de los sacrificios igualmente compartidos que supone el desarrollo económico y, por último, si estimula una amplia comprensión de los objetivos nacionales que se consideran indispensables para realizar cualquier plan de desarrollo."¹⁰

En el primer párrafo, el estudio no puede soslayar la situación real de nuestros países, o sea el profundo dualismo

10. Aunque el origen de esta cita es incierto, la opinión aquí vertida refleja nociones como integración y dualidad social que fueron desarrolladas en mayor profundidad en los informes producidos para la UNESCO por la ECLA (Economic Commission for Latin America) como *Social Aspects of Economic Development in Latin America*, 2 vols., Bélgica, Unesco, 1963. Este informe, sin embargo, no presenta a la educación como la solución privilegiada a los problemas estructurales de la región.

entre un aparente y artificial progreso y el arcaísmo verdadero de sus formas de vida. En el segundo, florece en la típica fraseología de las Instituciones, el optimismo utópico en que se mueven sus informes, optimismo que supone una connivencia invivible, respetos jamás sentidos por los grupos económicos de presión coaligados a las clases dirigentes, solidaridades nunca experimentadas ni del vértice a la base de la pirámide, ni, obviamente, en sentido contrario y, por fin, una imaginaria comprensión que se ve contestada día a día por los hechos reales y que, en su progresivo e irreversible adelgazamiento, empuja a nuestras colectividades a escoger las múltiples vías de la violencia.

Tal violencia acentúa y marca el dualismo social; dentro de ese dualismo, ¿qué papel está representando el artista en su condición de miembro de grupo minoritario?

Su condición es muy peculiar e incide naturalmente sobre su obra; por un lado su sensibilidad lo lleva a percibir agudamente la realidad cotidiana que se mezcla sin cesar con los problemas de la cultura; potencial o activamente, en sentido negativo o positivo, tal realidad despierta en él militancias e ideologías, o al menos sentimientos anticonformistas, dentro de cuyo clima trabaja. Del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades.

Dentro de este cambio, determinado en gran parte por la Revolución cubana y la subsiguiente esperanza que desató en Latinoamérica la liberación de un pueblo, el artista se ha auto-definido como un rebelde, o un testigo incómodo, o un elemento ofensivo para los sistemas imperantes; tantas veces, y con tantos matices de ansiedad legítima, lo ha proclamado durante los últimos años, que hay que admitir en ese empeño un propósito de que tomen en serio su probable peligrosidad. Negándose reiteradamente a asistir a la Bienal de São Paulo después de desatada la represión del gobierno militar, creando antibienales como en Quito, boicoteando todo certamen oficial como en el Uruguay, enviando obras directamente condenatorias de los propios patrocinadores como ocurrió en el II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales convocado en Buenos Aires por el

Ministerio de Cultura del gobierno militar se han dado pruebas inequívocas de tal rebeldía y militancia.¹¹

Esto lleva a pensar que el artista "quiere ser peligroso" en Latinoamérica y se vanagloria de convertirse en factor de sedición y perturbación, porque tiene conciencia de que el privilegio de formar parte de un grupo minoritario cultural en países de muchedumbres o vegetativas o sobrevivientes lo obliga a contribuir al cambio de estructuras férreamente sostenidas por los sistemas vigentes. Pero al plantearse ya más concretamente de qué manera debe funcionar esa ayuda, comienzan sus padecimientos.

El primer factor contra el cual tiene que enfrentarse es su propia ubicación dentro de la sociedad. Todo artista pertenece a la clase media mientras trabaja como tal; en caso de que su extracción provenga de los sectores populares, al definirse como artista de cierto valor, pasa automáticamente a integrar el sector minoritario de la clase media que le está reservado. Cuando Francastel dice que los artistas se piensan "como grupo" para representar los ideales de una comunidad, no está haciendo otra cosa que subrayar un hecho irrefutable. Por más esfuerzos que haga el artista por equipararse al hombre del común y por más declaraciones que emita manifestando su repugnancia a toda condición elitista, la naturaleza misma de su trabajo lo separa del cuerpo social y su mayor esfuerzo debe ser, justamente, volver a insertarse en él a través de su obra. La exigencia socialista de que los artistas salgan del pueblo en cambio de provenir de una clase media despreciable y elitista no es más que vana retórica, que no tiene posibilidad de concreción real, a menos que se inventen otras maneras de expresión artística, que es, justamente, lo que no ha podido hacer el socialismo soviético, único con proceso y desarrollo histórico susceptible de ser analizado.

11. Este certamen tuvo lugar en octubre de 1971, bajo el gobierno del general Lanusse y en un momento de gran inestabilidad política. El Poder Ejecutivo decretó desierto el Gran Premio y el Primer Premio, *Made in Argentina* de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra y *Celda* de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María. Véase Ana Longoni, "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional: la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", en Marta Penhos y Diana Wechsler (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma. Salones de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, El Jilguero, 1999, pp. 191-220.

Pero al quedar ubicado entre las minorías y constituirse en grupo cuyos intereses son letra muerta para comunidades profundamente necesitadas e ignorantes, los artistas latinoamericanos van configurando cada vez más el caso patético del creador sin público. Identificados, romántica o realmente, con los sufrimientos de la mayoría, son señalados por la burguesía que antes era su público natural como individuos peligrosos, marginados por sistemas de gobierno reaccionarios o anacrónicos y absolutamente ignorados por esas mismas mayorías. Si la falla de los metalenguajes y los códigos indescifrables es uno de los graves defectos del arte actual en las sociedades altamente industrializadas, entre el público de nuestras sociedades y las minorías creadoras no sólo hay incompreensión sino desconocimiento de su propia existencia. La mayoría de nuestras colectividades no saben qué es un artista y, por consiguiente, no tienen ubicación para él.

Por añadidura, si es marginado *a priori* por una sociedad que no sabe dónde colocarlo ni para qué sirve, tampoco lo sostiene ningún orden cultural. Pierre Bourdieu llama "familias de cultura" o "familias de pensamiento" a la relación que los individuos que intervienen en la cultura de un país mantienen con legados de las generaciones precedentes, con significaciones "más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos originales, más o menos marginales",¹² que representan un vasto cuerpo intelectual al cual el artista puede remitirse sin cesar, bien sea para aceptarlo o rechazarlo.

Pero esos puntos de partida, de desarrollo o de lanzamiento, que de una u otra forma constituyen pautas sobre las cuales se proyecta el significado de una obra al entrar en el "orden cultural" antes mencionado, no existen en el caso de los artistas latinoamericanos. La zona en que se mueven las clases medias de una cultura invadida (o "dominada" como dice Darcy Ribeiro) es fundamentalmente distinta a la zona de una cultura independiente. No sólo es un campo formal estrecho, condicionado por la relación con el modelo importado, sino que es un campo minado por dentro: lo minan la desconfianza

del público, la inseguridad y los complejos del artista, la impreparación de la crítica.

Tal campo de acción creadora es, por consiguiente, bien complejo; cada movimiento del artista nacional está marcado por las culturas dominantes de turno; pero, al amparo de la ignorancia del público y la esclerosis de la mal llamada crítica, el artista puede crecer sin vigilancia alguna y la honestidad creadora es un asunto de moral individual.

De ahí que un punto importante en una revisión del arte americano en la última década sea la responsabilidad y la capacitación de la crítica.

Una "sociedad cultural" es una estructura dentro de la sociedad general. Se define en relación con dos puntos: hechos culturales anteriores que son tomados como referencia y confrontación de las nuevas propuestas creadoras. Pero tanto el primero como el segundo punto deben funcionar sostenidos por criterios de autoridad que los legitimen.

Dichos criterios deben estar apoyados sobre la correcta aplicación de las referencias culturales del pasado, lo cual a su vez les da firmeza y bases reales para fijar lo que el mismo Bourdieu llama "lo ortodoxo" o "lo herético"; a su vez, el conocimiento de esa "ortodoxia" o esa "herejía" da las pautas para juzgar las obras que se producen en la época presente y permite al crítico establecer o inventar, como una aventura personal de su pensamiento, las nuevas reglas de la "herejía" o la "ortodoxia". Entre nosotros, este compacto y delicado trabajo se debilita por muchos flancos; pero el más grave es la carencia de esa historia cultural o la tergiversación vertical de hechos culturales precedentes, motivada por la incompetencia y el ansia natural de acceder a toda costa al mundo de los valores superiores. Así como el artista carece de piso donde apoyarse, tampoco lo tiene el crítico; la crónica del arte en nuestros países está hecha en su inmensa mayoría de mentiras, falseamientos e inflación de mediocridades, armada con páginas hilarantes producidas por la imaginación parnasiana de poetas y escritores que, impelidos por la amistad, no vacilaron en el ditirambo. Sin embargo, el papel de revisor y desmistificador que le compete en primer término al nuevo crítico carece enteramente de popularidad; nuestros públicos defienden ardientemente las fabulaciones culturales como patrimonios

12. Para una aproximación general a la teoría de Bourdieu véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

que les han sido legados y deben mantener a todo trance. Se da así la situación de que el crítico, que intenta formular una axiología por lo menos seria, es también observado con desconfianza por el público al cual van directamente dirigidos sus esfuerzos, mientras que el panegirista, que continúa lamiendo las obras con sus efusiones retorcidas, tiene la rara virtud de tranquilizar al público y gratificarlo con su simpatía.

La miseria crítica hace que toda literatura anexa o paralela a la obra de arte caiga en el vacío, cuando no en el descrédito o el descreimiento, perdiendo su urgente función didáctica. Esa función didáctica invade a la crítica de la misma manera que el compromiso invade a la creación artística: confusamente, perentoriamente. La crítica de una cultura invadida no puede desentenderse de los demás elementos sociales que rodean a la obra de arte, y el peligro de transformarse en sociología del arte la cerca sin cesar; para no caer, además, en el metalenguaje de una crítica sólo referida a la obra, se polariza a posiciones que muchas veces pierden de vista la estructura de la invención. El hecho de que Mariátegui siga vigente entre los jóvenes rebeldes, más que un testimonio de la grandeza crítica de Mariátegui, es un testimonio de las encrucijadas y dilemas del crítico.

El último planteo que debe revisarse al recorrer la década 1960-1970 es el típico planteo "abierto": dar contenido a una expresión artística actual que ha sido sistemáticamente despojada de toda intencionalidad para que la obra de arte, bajo la manipulación de la tecnología ideológica y con la anuencia de los artistas, no se limite a trabajar con efectos que eluden superficialmente al contexto; no puede ser un programa, por desgracia, sino un intento de reubicación en el terreno real y concreto de Latinoamérica.

Las vías para tal reubicación resultan claras una vez que se ha organizado y estudiado el conjunto de obras más significativas del continente. Resultan, inclusive, unívocas. La única manera de que el público deposite su confianza en el artista y lo rodee y reconozca es consiguiendo que el artista revele los anhelos de esa comunidad, cualquiera que sea la desesperación, la peligrosidad o la vehemencia de dichos anhelos; cualquiera que sea la "herejía" que produzcan respecto a la "ortodoxia" de los centros emisores.

La única manera de que el artista lleve a cabo tal tarea es situándolo frente, dentro y por encima de dicha comunidad, de modo que la pueda observar, vivir y comprender, desenajándose así de la obediencia o la obsecuencia que lo liga al centro emisor.

La única manera de que el arte tenga relativa autonomía es que se genere en esa relación; y que el artista, consciente de los vacíos por donde atraviesa y de la precariedad de las situaciones culturales, trate de levantar, desde esa relación, una estructura de sentido.

La única manera de que la crítica convalide tal estructura y encuentre argumentos racionales para sostenerla es comprendiendo la totalidad de este proceso e insistiendo tendenciosa y reiterativamente sobre la necesidad de "significar" para salvarse.

Mientras el transcurso de la década suscitaba nuevos puntos de vista y nuevas tareas en relación con ellos, un enorme contingente de artistas, abandonadas ya las peculiaridades que se diseñaron en la década anterior en las áreas cerradas y áreas abiertas descritas, procedía competitivamente a la incorporación de las modas.

A pesar de la franca desestima por los valores regionales (en el sentido de "región", no de "regionalismo"), los artistas que comenzaron a producir en 1960 y afianzaron su obra alrededor del 1970 no pudieron declarar la insolvencia total de la región. La región, por su parte, pesó sobre ellos de manera paradójica: en las áreas cerradas fue perceptible una radicalización de los elementos expresivos confirmados por las modas. En las áreas abiertas, la moda fue procesada con mayor serenidad y con la conciencia tranquila de ser sus legítimos depositarios.

La falta de tradición de la pintura brasileña convierte esta región en un caso aparte.

Los diez años de la década son, además, el tiempo histórico de la Revolución cubana y marcan la primera experiencia continental del arte en un sistema socialista, lo cual nos obliga a revisarlo por separado.

Estos cuatro recorridos tratan, tentativamente, de reunir los materiales más sobresalientes que permitan pautar comportamientos similares.

Finalmente, hay que adelantar, antes de emprenderlos, que no todos los artistas cuyas obras encuadran en este período fueron ajenos a los peligros de mimetización y a la vergüenza de la entrega. Las vertientes nacionales del "pop", el erotismo, la recuperación del dibujo como género mayor son otros tantos síntomas que es preciso examinar para comprender ese estado de alerta.

a) Áreas cerradas

Colombia protagoniza uno de los casos más interesantes del continente. *De facto*, ha usado muy poco la palabra vanguardia y sólo fueron considerados vanguardísticos los tanteos tímidos por la abstracción realizados por vez primera hace alrededor de treinta años. Después nadie ha hablado de las vanguardias, bien sea para vituperarlas o para ensalzarlas. Los críticos serios coinciden en ver en Obregón el primer artista "moderno" colombiano, pero nunca se pensó calificarlo de vanguardista. Tampoco los más nuevos se consideran a sí mismos "vanguardias" y cuando revisten la apariencia de novedad y se internan (poco) en campos experimentales, adoptan siempre un aire divertido y voluntariamente insustancial, sin dejarse llevar en ningún momento por la tentación de dramatismo con que avanzan las vanguardias.

Vanguardia es, realmente, sinónimo de "estar al día"; estar al día es ganar tiempo sobre la propia modernidad, adelantarse al que queda rezagado, apuntar linealmente hacia una meta. Por el contrario, el proceso interno del arte colombiano, tanto en una como en otra década, carece de esas intenciones; es lento y está lleno de retornos, lo cual no debe confundirse con inseguridad, porque los únicos artistas seguros son quienes están apoyados en el presente, no los que se apoyan en futuros imprevisibles.

El nuevo arte colombiano no es futurista, no apunta al futuro; desconfía profundamente de los cambios espectaculares y no avanza a saltos, como pasa frecuentemente en el arte moderno, sino en movimientos circulares. El tiempo redondo no es una invención de García Márquez, es una invención de Colombia (o un hecho congénito colombiano) que él, por supuesto, puso de relieve genialmente. Ese tiempo es el marco global donde se inser-

tan todos los comportamientos individuales del arte actual colombiano.¹³

Dentro de ese marco los artistas plásticos más jóvenes logran hacer un señalamiento de su país a través de sus obras y demoran de esta manera el avance cada vez más veloz de la moda. En sus obras hay elementos de familiaridad y recíproca convivencia. Gran cantidad de referencias, por ejemplo, aluden a situaciones estancadas y formas enormes; mediante ellas quedan vinculados con la estética bloqueada de Fernando Botero y también con las soluciones planas del "pop" pintado. Pero al introducirse el "pop" pintado a través de Botero y no solamente a través de Rosenquist, por ejemplo, las obras no caen en el mimetismo literal del modelo norteamericano; desde la línea de consanguinidad con Botero, mantenida por la obra entre acromegálica y erótica de Teresa Cuéllar; hasta la línea más seducida por el aspecto surreal del pop norteamericano, presente en Mónica Meira o Guerrero; pasando por expansiones semiplanas de enormes formas como en el caso de los cuerpos pintados por Amelia Cajigas. Varios artistas encaran, por su lado, la posibilidad de un pop nacional, que estudiaremos por aparte.

Otros elementos jóvenes destruyen delicadamente los hinchados propósitos de un autoritarismo retórico, encaramado siempre a los tronos donde las oligarquías detentan el poder; para eso traen a la superficie dos corrientes reprimidas por el arcaísmo de la sociedad colombiana: el humorismo y el erotismo. El erotismo también será estudiado más adelante. En cuanto al humorismo, es preciso reconocer en él una de las constantes del comportamiento artístico colombiano. Las cajas de Bernardo Salcedo y las de Álvaro Barrios, los muebles de Beatriz González, las esculturas "histéricas" de Feliza Burztny y sus telas movidas por motores; los carteles de Clemencia Lucena critican los aspectos ridículos y mentirosos de la realidad cotidiana, habitualmente ensalzados por los medios de comunicación, sirviéndose de objetos, cajas, cosas, montajes, ensamblajes.

13. El tiempo redondo está relacionado con el concepto de inmovilismo mencionado anteriormente: la falta de cambios, la sensación de que todo sigue igual y de que el presente se repite eternamente en ciclos circulares.

La obra de Bernardo Salcedo (1940), escribe el crítico Eduardo Serrano, "no sólo acata la constante demanda de renovación y cambio implícita en la creación, sino que exhibe además definitivos nexos con valores tradicionales, como son la claridad en el diseño y en las proporciones... sus composiciones, su beligerancia e inclusive sus muñecos regordetes... establecen inapelables relaciones en la retina, la memoria y la imaginación".¹⁴

En la II Bienal de Arte Coltejer, celebrada en Medellín en 1970, Salcedo presentó: "500 sacos plásticos. Llenos de heno seco. Numerados para facilitar su conteo. Apilados para facilitar la circulación del público. Puesto ahí... porque sí. Porque ahí... están. Y no en otra parte", tal cual el propio artista lo explicó.¹⁵ Este conjunto conceptual o de "arte povera", que inexplicablemente resultó premiado (lo explicablemente pensando que el jurado —Alloway, Argan y Aguilera Cerni— caían a América Latina como a Marte), fue enseguida desechado por Salcedo, quien retornó a las cajas, considerando pasado el tiempo de la broma.

Como una broma más peculiar, en cambio, y fuertemente penetrada de situaciones colombianas, o sea como una broma "seria", es preciso subrayar la obra de Beatriz González. En los últimos años ha trabajado sobre muebles, camas contrahechas en lámina de metal esmaltado, como los muebles del servicio doméstico colombiano, y óvalos también en metal, donde ha cuestionado personajes célebres de la Historia Extensa de Colombia o hecho befa del Sesquicentenario, como *Antonia Santos, Sesquicentenario SA*. Escoge los temas más relevantes de la cursilería local; Cristo lamentándose, gatos jugando con ovillos, fotografías de familias, de novios, de gente de "buena sociedad" aparecida en los periódicos; los representa por medio de composiciones minuciosas, lentas y complicadas en las que va articulando conceptos sintéticos de la forma y aplica

14. Eduardo Serrano, "Bernardo Salcedo: una revolución informal", *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 19 de septiembre de 1971, p. 7. Texto de Serrano escrito en relación a la exhibición de arte *Colombia 71* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la que incluyó "los más importantes valores de la plástica colombiana".

15. Bernardo Salcedo, "Salcedo", *II Bienal de Arte Coltejer Medellín*. Medellín, Editorial Colina, 1971, s.p.

el color por zonas, de modo de conseguir efectos elípticos y deformantes, sin perder de vista la concepción del "kitsch" incisivo y mordaz que la guía. En la distorsión, planismo y mutilación de los temas representados, se descubre la inteligente y dura voluntad desfiguradora que va mucho más allá de lo simplemente divertido y de las trasposiciones realistas del mal gusto ambiente.

Lo más importante de su obra es que consigue convertirla en una unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitirlo como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente complejas y amplias.

Al usar el término "regional" debo enseguida aclarar que gran parte del arte actual colombiano funciona dentro de lo "regional", en la misma forma que puede calificarse de regional el arte norteamericano o el inglés, ya que en los tres casos el lenguaje del artista coincide con los códigos de comprensión de una comunidad. Sin embargo, dentro de la concepción imperialista del mundo actual, tal definición de lo regional es sin cesar alterada y subvertida.

Los imperios exigen a las regiones una rendición incondicional en materia cultural así como la adopción indiscriminada de sus lenguajes, convengan o no a las otras comunidades.

En este juego de masacre Colombia se ha defendido más por terquedad y aislamiento que por deliberación.

Otra de las formas de su defensa ha sido la preservación encarnizada de la imagen del hombre, asignándole un dramatismo bárbaro y casi truculento, en el cual fueron pautas obras como *La horrible mujer castigadora* de Norman Mejía (1965); *El martirio agiganta a los hombres raíz* (1966) de Pedro Alcántara Herrán; los *Ángeles signos* de María Tereza Negreiros (1966); *Los tarsos de Cristo* de Juan Antonio Roda (1969); el *Homenaje a William Blake* de Luciano Jaramillo (1969); y los dibujos de hombres colgados y despedazados de Francisco Rocca Llin (1971).

Finalmente, como para ratificar la deliberada prudencia del proceso actual colombiano, hay que señalar la carencia de experimentos minimalistas, ópticos o cinéticos de alguna importancia; este desinterés es tanto más notorio cuanto que las nuevas generaciones hubieran podido apoyarse en tres serios antecedentes geométricos. Uno es la obra de Edgard

Negret, nacido en Popayán en 1920, cuya espléndida escultura en metales pintados "ha abierto nuevos horizontes a esa conjugación entre el interior y el exterior que... ha venido constituyendo uno de los fenómenos más importantes del arte escultórico de nuestro tiempo", tal cual afirma el crítico Eduard Trier.¹⁶ Otro antecedente lo constituye el conjunto de pinturas geométricas, relieves blancos o monocromos y finalmente esculturas, realizado por Eduardo Ramírez Villamizar, nacido en Pamplona, Colombia, en 1923. Mediante la claridad del diseño y el desarrollo acentuado de una forma en el espacio, la nitidez de las aristas y la exactitud de los espacios intermedios de sus esculturas adquiere (tal como ocurrió antes con las curvas límites de la pintura, y desde 1959 con los moderados primeros planos de sus relieves), un apaciguamiento que es peculiar en su obra. Negret con sus desenvolvimientos intrincados y laberínticos, Ramírez Villamizar con su sosegado sistema de buscar ritmos y relaciones internas en la obra son dos adaptadores reticentes de formas óptimas o minimalistas. Si en sus obras aparecen, respectivamente, formas reiteradas o formas simples, jamás prestan servicio ni al escándalo ni al espectáculo. El purismo que los inclinó progresivamente al "hard-edge" o al neoclasicismo nunca los ha abandonado, y gracias a ellos la geometría jamás fue un juego vano en el arte colombiano. Con excepción de Omar Rayo (1928), único artista nacional plenamente incorporado a las corrientes ópticas y cinéticas. "La razón fundamental de mis ideas estéticas es hacerlas enteramente visuales y producir así un diálogo retinal a través de la luz y la sombra", ha escrito Rayo, entre otros muchos propósitos y declaraciones. El resultado es acorde con este concepto. Dentro de un impecable virtuosismo, esa obra queda inmersa en los juegos ópticos internacionales, por debajo del norteamericano Stella, de la decisión del letón Sven Lukin o del inglés Richard Smith, de las feroces proposiciones de D'Arcangelo. Al decir por debajo, no estoy menospreciando una obra que tiene el mérito de

16. Eduard Trier, "El escultor Edgar Negret", *Edgar Negret*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1971, pp. 27-35; publicado previamente como Eduard Trier, "Der Bildhauer Edgar Negret", *Art International*, vol. 14, n° 6, número especial de verano, 1970, pp. 55-57.

haberse alistado con una rara tenacidad en las brigadas internacionales del arte, sino ubicando dónde queda lo "enteramente visual". Los modelos citados van, en efecto, más arriba o más allá de lo enteramente visual, son: *vuelos, conmemoraciones de momentos, intentos de alcanzar la belleza, amenazadoras y melancólicas*, tal como ellos mismos o sus críticos lo han especificado.

De este brillante panel de dos racionalistas de la geometría y un aventajado epígono de los modelos extranjeros, no ha salido en la década del 60 al 70 ningún nombre importante. El arte colombiano joven se parece al país, es mucho más selva que desierto, más caos que ordenación.

Hasta 1965, cuando el Salón Esso de Artistas jóvenes se reúne en la Pan American Union de Washington, el arte peruano defiende la "dimensión previsible de la cultura".

Perú está representado en el certamen por dos pintores abstractos, De Szyszlo y Daniel Yaya, y dos escultores semiabstractos, Manuel Pereira y Alberto Guzmán.

En 1966, los jóvenes arman meticulosamente una guillotina y la hacen funcionar regularmente a través del grupo Señal, el grupo Arte Nuevo y las nuevas tendencias con que la Universidad de San Marcos hace oficial la guillotina en 1968.

En la primera exposición del grupo Señal (Tang, Jaime Dávila, Armando Varela, Hernández Saavedra), se abre el tajo profundo por cuya brecha entrarán en avalancha todas las nuevas formas. Al revés de Colombia, entran agresivamente. "La ciencia, la tecnología —son las primeras palabras del grupo—, alcances que fusionan e identifican al hombre, de igual modo denuncian la similitud y universalidad de los problemas y anhelos humanos. Esta realidad transforma la cultura hacia dimensiones imprevisibles... Las 'verdades', hoy más que nunca, carecen de valor. La rebelión de los jóvenes toma, pues, verbalmente, dos caminos: uno, dirigido a ingresar en las vanguardias determinadas por la tecnología (lo cual en principio —y sin haber llegado a la denuncia de la tecnología ideológica manipuladora de vanguardias a su servicio— es enteramente respetable); otro, destinado a replicar las 'verdades' que, al ser colocadas entre comillas, hacen clara alusión al medio peruano que las genera, empobrecido por intereses mezquinos y actitudes reaccionarias y demagógicas."

En 1967, la guillotina consigue un entusiasta comentarista: el crítico Juan Acha. "El vanguardismo, finalmente —escribe Acha—, revela el despunte de una nueva mentalidad. No sólo es la primera vez que la pintura, como arte visual, llega a actualizarse de veras en el Perú, sino que los jóvenes adoptan tendencias que controvierten, de parte a parte, lo que suponemos es nuestra idiosincrásica manera de ser y ver el arte. El grupo 'Arte Nuevo' (a los nombrados se suman Gloria Gómez, Teresa Burga, Luis Zevallos, Luis Arias, Víctor Delfín) incursiona en tendencias como el 'pop', 'op', objetos y 'happenings' y ambientaciones..." En cuanto a la réplica a los artistas precedentes, también Acha acompaña a los jóvenes; dice, en la misma nota: "los jóvenes que lo integran vienen a rebelarse contra toda mística purista y sentido magnífico de la vida y del arte... Para ellos, lo importante es el cambio artístico". "La sociedad ha vertido en nuestras venas incontables tabúes y una versión interesada del pasado", dicen los jóvenes en el 66. En 1968 Juan Acha, iluminado por el McLuhanismo, afirma que la actitud de los jóvenes "está impulsada por un deseo de acercarse a las posibilidades artísticas de aquel mundo industrial que tanto anhelamos y —tarde o temprano— colmará la vida cotidiana del latinoamericano". Tal pasión por la tecnología lo lleva a estigmatizar duramente la mentira del "alma nacional" y a ridiculizar el camino "por el cual se llega a estetizar el estilo de vida de los estratos más subdesarrollados de nuestra sociedad, a los que se consideran depositarios de nuestra identidad".

Si menciono esta carrera paralela entre grupos de jóvenes y el criterio teórico más persistente que los acompaña es para señalar que el cambio se plantea en el Perú como una confrontación y no como un proceso, llegando, mediante tal sistema, a una falsa reducción a dos posiciones antagónicas; por un lado la tecnología, en abstracto, glorificada, opuesta al mito y a los "valores que la sociedad nos ha inculcado en su defensa" y, por otro lado, la "identidad colectiva" como un anhelo pasatista, retrógrado y ridículo, resuelto por encima de todo a conservar el "buen salvaje". Como en toda polarización exaltada, este esquema se hunde en el simplismo y en la elementariedad equívoca de las consignas supuestamente revolucionarias. De esta manera los jóvenes, que tienen toda la razón al desinteresarse por el expresionismo abstracto de la generación precedente,

como les asiste asimismo idéntica razón al revisar las nuevas modalidades lingüísticas del arte actual, aceptan una falsa alternativa. El rechazo absoluto de la identidad nacional, así como de formas sensibles, nostálgicas y hasta románticas emanadas de dicha identidad, no sólo resulta injusto para una literatura que escapó de todas las trampas burdas del "indigenismo" con José María Arguedas, como para una pintura que encontró una solución tan eficaz como la de Fernando de Szyszlo; también resulta, en última instancia, por lo menos grotesco, que no se reconozca fuerza alguna a un pueblo mestizo o a la comunidad indígena que conserva desde hace trescientos años su misma forma de vida. El despegue de la realidad social peruana hacia la realidad tecnológica internacional resulta aún más irreal cuando la suma de declaraciones se confronta con las obras.

El primer resultado de una posición general errónea es lo intempestivo de los cambios personales. Veamos algunas de las personalidades jóvenes mejor dotadas: Jaime Dávila (1937); 1966, combina expresionismo abstracto con formas geométricas diluidas; 1967, presenta en Buenos Aires obras "pop"; diseño neto, típico rayado decorativo, cortes gratuitos, elementos realistas; 1968, lacas sobre madera con recortes de perfiles humanos, a la manera del italiano Pistoletto. Luis Zevallos (1933); 1966, rigurosa geometría estática; 1967, efectos ópticos; 1968, lacas con imágenes fotográficas y letreros. José Carlos Ramos (1948); 1967, cartografías con texturas abstractas; 1970, cordillera de material plástico rojo en la Bienal de Coltejer. También el despegue y la carrera hacia la nada tienen su efecto; en 1968, las lacas de Rubela Dávila, las composiciones ópticas en duco de González Ramírez, la piroxilina de Ruiz Durán, los prismas en triplay de Teresa Burga se suman al inmenso, inidentificable y ya superado y pisoteado montón de obras ópticas y geométricas epigonales de americanos y europeos. Mientras las construcciones de Ciro Palacios (1925), pese a su seriedad para trabajar y al Gran Premio Internacional de la II Bienal de Lima, no alcanzan a constituir una aportación dentro de objetos geométricos a nivel internacional, y mientras Luis Arias Vera (1932) se limita a emular modestamente, y retrayendo la imaginación, los conjuntos de timbres, sellos postales y ensamblajes pintados por el inglés Joe Tilson en 1963, la relativa

originalidad de una obra, como *La noticia* en fibra de vidrio, realizada en 1967 por Carlos Dávila, debe gratificarse, al menos, por el esfuerzo de buscar, ya que no una identidad nacional, al menos una identidad individual.

La obra de Rafael Hastings (1943), finalmente, presentada en la II Bienal de Coltejer, Colombia, podría rematar la ejemplificación del desconcierto que produce el salto peruano hacia, no la modernidad, sino la actualidad. Corresponde al mismo tipo de diseños o borradores acotados al margen que envió Leo Castelli para presentar a Robert Morris al Premio Di Tella 1967, Buenos Aires; o a las inmarcesibles estupideces preparadas por Emilio Prini entre el 67 y 68 que, sin embargo, ocupan un lugar en el libro sobre "Arte povera" de Celant.¹⁷ Hastings realiza en seis diseños un pequeño curso de historia del arte que va de Alberti a Jasper Johns, lo cual, objetivamente, lo clasifica en el "arte pobre" o "arte conceptual", cuyos señalamientos de lo que ya existe están marcados, al menos hasta ahora, por una completa imbecilidad o por un decidido empobrecimiento de lo visible, que siempre es reducido a evidencias sin interés y sin imaginación.

El problema del salto ejecutado violentamente entre los años sesenta y setenta se torna patético en los países alejados de toda ruta cultural moderna, como es el caso de Paraguay y Bolivia. En el mencionado Salón Esso de 1965 (que a pesar de ser felicitado por la incalificable Sra. Johnson tuvo el mérito — tan ajeno a ella como al Sr. Mora — de constituirse en un verdadero safari para zonas ignoradas y olvidadas, tal como los mencionados países, o Centroamérica, o las islas antillanas, por ejemplo), el primer premio fue discernido a una escultura en metal del paraguayo Hermane Guggiari, titulada *Kennedy*, única explicación, por otra parte, de un premio depositado sobre un pedazo de metal informe. Considerado, pues, como el mejor escultor de Latinoamérica joven, Guggiari, quien nació en 1924, ya había presentado en 1961 en São Paulo una escultura musical constituida por varias formas planas sostenidas a diferentes alturas por varillas muy finas, que permitían cierto juego con el aire. La desesperación modernista de Guggiari se

acompañaba en Asunción por los esfuerzos de Laura Márquez por romper la astenia absoluta de un medio pro cultural o acultural, asfixiado por veinticinco años corridos de estado de sitio, bajo el despotismo paternalista de un presidente eterno.

Laura Márquez (1929) lleva una semifrustrada investigación de materiales en formas abstractas a la Bienal de Quito (II Bienal, 1968), y a la I Bienal de Escultura de Montevideo, 1970, realizada bajo el fuego de artillería de los artistas plásticos uruguayos que la sabotean por razones políticas, así como la Bienal de Quito se ve confrontada con una antibienal de los disidentes de la Casa de la Cultura ecuatoriana y su política retrógrada. En las puertas colocadas en el bosque de Montevideo, Laura Márquez consigue un resultado más feliz que, aunque rápidamente deteriorado por el tiempo, tiene la gracia del encuentro y desencuentro muy "beckettiano" y escenográfico de puertas que se abren y cierran sobre la nada de un semilaberinto. En el Salón Esso, y en la Bienal de Quito, un joven, Carlos Colombino (1937), va empleando cierto repentismo expresionista que desembocará sorpresivamente, en la segunda Bienal Coltejer de 1970, en una cámara de juego con varios efectos ópticos que vienen a ser una suerte de vástagos degenerados de los descubrimientos de Vasarely. En la línea Vasarely-Anuszkiewicz, el paraguayo Enrique Careaga, expresionista en la II Bienal de Córdoba, pasa a ser decididamente óptico en la III, con apenas dos años de diferencia. Distribuidos oscuramente por el espacio estrecho de cada moda; lanzados bien sea al óptico como al "pop-art", como al cinetismo o a los objetos, son artistas sin contexto, aunque habría que apresurarse a aclarar que en la misma línea de flotación sobreaquaba Olga Blinder, quien los precede, con una triste y chata visión humillada e indigenista.

En 1957, Enrique Arnal (1932) y Rudy Ayoroa (1927) exponen en La Paz, manifestando dos posiciones contrarias frente a un arte contemporáneo rigurosamente excluido de los intereses de la vida boliviana, cuya intérprete mayor, María Luisa Pacheco, se destacaría por la seriedad de su obra abstracta, entre los latinoamericanos residentes en Nueva York. Arnal es autodicta como La Placa y Oscar Pantoja; su obra figurativa se inclina más hacia la barbarie del primero que hacia la delicadeza del segundo; su mundo brusco, material, extraño, poblado

de cosas y seres fuertes y definidos es el único mundo figurativo con alguna validez que ha dado Bolivia. Las dos estrellas del arte boliviano son, a diferencia de lo que pasa en el Paraguay, estrellas errantes. Asimilado al cuerpo neutral de los experimentadores en sonido, luz y movimiento, electricidad y cibernética, Ayoroa ha ido montando y desmontando cúpulas por todo el mundo, bajo cuyo material semitransparente se mueven y relacionan luces, colores. "Mi experimentación en arte cinético —dice Ayoroa— incluye luz, color, movimiento y sonido en cuatro dimensiones considerando las cualidades cambiantes en espacio y tiempo como la cuarta. En mi trabajo de 'hacer cosas', es primordial concretar en cuatro dimensiones lo que en el primer paso era nada más que imaginación, recordando que hay varios diseños preliminares antes de pasar al diseño en escala donde deberán resolverse los problemas pertinentes a mecánica, electricidad, óptica, electrónica, etc. Luego de haber resuelto los problemas de tecnología, llegará el momento culminante del 'juego' para captar el mensaje de los dioses, y así llevar el objeto a la categoría de arte." He transcrito este fragmento de declaraciones tuyas porque me parece tan rotundo como singular. Rotundo, por una parte, porque explica sin atenuantes la intención y estado de ánimo de alguien que piensa la obra en función de la obra misma y de este modo se desprende de todo planteamiento sociológico y, por supuesto, de cualquier encuadre comunitario o continental. Pero también es singular el momento en que este descendiente directo de indígenas bolivianos dice que, terminado todo el proceso técnico de ejecución de la obra, llega el momento culminante de convertir esa cosa en obra de arte "captando el mensaje de los dioses". La tecnología sufre, en este punto, verticalmente nebuloso y romántico, un golpe bajo. El "mensaje de los dioses" que transmite Ayoroa, sin embargo, es inidentificable respecto al puro mensaje tecnológico de los turbocilindros del argentino Carrera, por ejemplo. Aquí se hace patente el problema del lenguaje y la capacidad de significar: mediante un experimento cinético, que ha sido incorporado al arte como un juego de movimientos conseguidos por el empleo de la técnica, Ayoroa presume que se transmite "el mensaje de los dioses". A pocos pasos de su obra instalada en la II Bienal Coltejer de Colombia, se colocó el *Exagrama creativo Chien*, de Geny Dignac (Argentina, 1932);

un año después, cuando se publicó el magnífico catálogo de dicha Bienal, sus espectadores nos enteramos de que el juego de luces de Dignac establecía dos triagramas donde "el ser creador toma fuerza dentro de él mismo y, después de producir una acción, una nueva acción se origina, y así sucesivamente", así como "en relación con el universo, el hexagrama expresa la fuerza creadora de la deidad". Para justificar aún más nuestro pasaje a la orilla de los dioses desatados por el boliviano y la argentina, ignorándolos enteramente, habría que añadir que la tercera pieza de tales conjuntos experimentales era la obra del ingeniero nuclear de Massachusetts Mr. Reiback, quien ejecutaba cajas con tubos de TV y la cooperación de la RCA, distanciando por años luz de los propósitos metafísicos de sus compañeros latinoamericanos. El lenguaje técnico empleado por éstos, por consiguiente, no estaba capacitado para transmitir tales significados; sólo valiéndose de otro lenguaje, el de las palabras, los significados quedaban —precariamente— añadidos. El error consiste en tomar por lenguaje un simple sistema de trabajo, una estructura constituida por elementos técnicos cuya hábil y variada utilización no ha sido encaminada, en ningún momento, a trascender la zona operativa y a convertirse en signo.

La espesa dependencia que paraliza todos los países centroamericanos (inclusive Costa Rica, pese a su glorificada bonhomía pequeñoburguesa y su carencia de ejército); la cruel historia pasada y presente de las "banana republics";¹⁸ sus inútiles intentos de liberación; el tratamiento despiadado y despectivo dado al pueblo por el imperio y los atroces cacicazgos de tantos "señores presidentes"; configuran un escenario ferozmente terrestre, un largo, estrecho, "valle de las hama-cas" donde deben expresarse los artistas centroamericanos. Hasta qué punto dicho arte está contaminado por la injusticia, la desdicha y, sobre todo, el desamparo ambiente; hasta qué punto resulta hijo de la conciencia y la cólera, del repudio o la desesperación, sin que esto nada tenga que ver con una con-

18. Término peyorativo que en los Estados Unidos denomina a países no democráticos, inestables, dependientes, y corruptos. Se aplicó sobre todo a esos países centroamericanos y caribeños donde las compañías bananeras como la United Fruit sobornaban a los miembros del gobierno para poder explotar a sus trabajadores con impunidad.

ciencia ni explícita ni implícita que impele a meterse en el callejón sin salida de arte político, realista o simplemente comprometido; hasta qué punto la anomia general incluye al artista y le quita toda energía; tales son algunos de los puntos que suscita cualquier acercamiento al arte actual centroamericano. En la década precedente, los grandes artistas centroamericanos son los exiliados: Mérida y Abularach de Guatemala, Armando Morales de Nicaragua, Zachrisson de Panamá. En 1965, la vista panorámica que permite el Salón Esso, ya citado, consigna algunos nombres de artistas serios, trabajando casi todos en la órbita bastante usada y desleída de la abstracción expresionista o del informalismo: Carlos Cañas de El Salvador, Lola Fernández de Costa Rica, Sobalvarro y Miranda de Nicaragua, donde el grupo Praxis, fundado en Managua por Aróstegui (1935), constituyó un conato de respiración moderna realmente encomiable. A esta lista sería preciso agregar a Guillermo Trujillo (1927), de Panamá, cuyas extrañas y originales tintas y plumillas presentadas en la exposición de Arte de América y España quedaron aplastadas por su monótona y previsible pintura.

El certamen centroamericano de El Salvador, de 1967, donde resultaron premiadas dos mujeres, Constanza Calderón (1937), panameña en Nueva York, y Margot Fanjul (1931), guatemalteca; y, especialmente, la I Bienal Centroamericana de pintura organizada en Costa Rica por el Consejo Superior Universitario Centroamericano, (CSUCA), han permitido otras visiones panorámicas más amplias, que juntan datos aislados, dan noción de conjunto y resultan más discriminatorias, en el mejor sentido de la palabra, que el rastreo en Centroamérica y Panamá a la caza de cuadros, hecho con un visible exceso de generosidad por José Gómez Sicre, a quien se debe, sin embargo, el Primer Salón de arte de ambas regiones, presentando la colección particular de la Esso en la Feria Mundial de Nueva York. Apartándonos de los personajes conmovedores del arte centroamericano, como los autodidactas: Manuel de la Cruz González en Costa Rica (1909), Julia Díaz (1917), en El Salvador, capaces sólo a fuerza de tesón y golpes intuitivos de perforar los desiertos donde viven; y también de los primitivos como el hondureño Velázquez (1906), o la maravillosa Asilia Guillén (1887-1964),

la década 1960-1970 nos aproxima a generaciones más desenvueltas, practicando con evidente soltura la abstracción y la neofiguración, los collages, el informalismo, el arte óptico, aunque notoriamente ajenas a la escalada norteamericana de las últimas vanguardias. Es evidente, además, sobre todo en un salón colectivo como el de CSUCA, que el hecho de mantener el tono dentro de las modas artísticas de hace diez años, tal como el expresionismo abstracto y el informalismo, no surge de una actitud de rechazo ni de un propósito de resistencia sino de una demora en la recepción de nuevos sistemas expresivos. Empalidecidas, inútiles, repitiendo sin sentido gestos ya perimidos, la mayor parte de estas obras no consigue levantar el nivel de la década 60-70. Con algunas excepciones solitarias, como Leonardo Castellón y Omar d'León, de Nicaragua, o la casi totalidad de la delegación de Guatemala a la I Bienal Centroamericana.

Ambos nicaragüenses son autodidactas. Con todos los defectos que eso implica, Castellón, nacido en Managua en 1937, casi diez años después de Omar d'León (Managua, 1926), ha armado meticulosamente un mundo muy particular, relacionado, por una parte, con fuertes y rituales recuerdos de imágenes precolombinas y, por otra, socavando ese mundo de cosas monolíticas, compactas, hasta dividirlo en fragmentos laberínticos. D'León, a quien incluyo pese a su edad entre las promociones de la última década, porque su obra sólo es conocida a partir de la Feria de Nueva York, trabaja combinando, con la irreflexión encantadora de muchos autodidactas, elementos propios y prestados. Los propios se refieren a una figuración grotesca, como recortada e impuesta a composiciones abstractas tratadas al modo de Armando Morales, empleando inclusive sus límites y respunteados más claros.

Guatemala es el único país centroamericano que puede presentarse como equipo, es decir, que no tiene aspirantes al puesto de pintor nacional como Alvarado (1938), en Panamá, por ejemplo, o la misma Lola Fernández en Costa Rica.

En la I Bienal de dicho país, Guatemala contó con un figurativo que seguía las huellas de Cuevas, Elmar Rojas (1938); con un informalista y "collagista" bastante fuerte como Ramírez Amaya (1944); mientras que Roberto Cabrera (1938) proponía un juego refinado y sensible con la materia; y Luis Díaz (1939),

ganador del Primer Premio, empleaba con intencionalidad y eficacia recursos "pop" en su múltiple composición denominada *Guatemala*. Un mes antes, en la Bienal de São Paulo del 71, Díaz recibía también un premio por otra obra donde empleaba el recurso ya traqueado, pero indudablemente explosivo entre nosotros, de pintar calles, veredas, paredes, ventanas, e introducirse en el recinto de la Bienal mediante la cinta pintada. Un año antes, en la Bienal Coltejer del 70, Díaz había conseguido exasperar la anchísima tolerancia de sus organizadores, enviando siete telegramas que, unidos, constituían su presentación a dicha Bienal. En los telegramas, Díaz daba instrucciones imaginarias, órdenes y contraórdenes no exentas de gracia, referidas a una supuesta obra que exigía clavos, telas, tubos fluorescentes, cajas, pero cuya terminación era imposible porque siempre se anunciaban nuevas instrucciones.

Tanto en esta participación como en la de Costa Rica, donde una figura inerte se iba cubriendo de una lluvia de balas a medida que progresaban los rombos, Luis Díaz dio muestra de su estado de ánimo; cargar un lenguaje que descargaron en los Estados Unidos, de tal modo que el signifiante, o soporte formal, o aparente vanguardia, pueda circular libremente, pero rebobinado por dentro, pesado, incómodo. Además, es preciso reconocer este mínimo margen de invención proyectándolo sobre el mundo de compulsión en que vivimos, donde la consigna parece ser "audacia o muerte".

Toda la audacia y la extravagancia salen del laboratorio neoyorquino; la alternativa, pues, parece ser, en este aspecto, la del guatemalteco Luis Díaz (1939) o su compatriota Margot Fanjul. Esta última, con clara inmodestia, considera que "la misión espiritual y profética en mi trabajo consiste en revelar, a la vez, el dualismo y unidad; madre naturaleza y, su hijo, la ciencia". Lo revela de un modo sorprendente, a través de un cuarto oscuro, con arena y tierra, en el cual se entra por una pequeña puerta donde reza el cartel: "por favor descalzarse". Al revés de Díaz, su obra se detiene en el umbral de la extravagancia ya vista, inoperante y descargada y, por consiguiente, incapacitada, no ya de revelar sino simplemente de comunicar.

b) Las islas

La reducción de la creación artística a una mera tarea técnica; la falta de lealtad de los artistas más jóvenes con sus propias ideas y la sospechosa premura con que pasan de unas a otras; la básica inseguridad de los comportamientos de los artistas, bien sean precipitados o, al contrario, demorados en seguir la moda; la desconexión parcial o total de los medios donde viven y actúan parecen ser las reglas de funcionamiento del arte tanto en Centroamérica y Panamá como en las islas. De las islas mayores, es interesante detenerse en el caso de Puerto Rico y en el de Cuba.

La relación de Puerto Rico con los Estados Unidos, aumentada progresivamente desde la creación del Estado Libre Asociado, le ha ido confiriendo a San Juan, capital de la isla, una apariencia de desarrollo que desemboca en las conclusiones más artificiales; el imperio ha sembrado "shopping centers" gigantescos, supermercados, periódicos dedicados al ofrecimiento masivo de productos de consumo, automóviles último modelo, magníficas redes viales, hoteles descomunales; mediante todo esto ha levantado la fachada de la prosperidad, detrás de la cual se van acumulando la miseria, la improductividad y el endeudamiento. Los nuevos artistas puertorriqueños cuya obra se define en la década 60-70 se encontraron entre dos fuegos; por un lado, la clase culta que pertenece masivamente al movimiento independentista los instaba a reflexionar sobre el hecho, refrendado por economistas y sociólogos, de que Puerto Rico se convertía en una comunidad destinada a consumir, en cambio de producir y crear; o sea en una comunidad cada vez más esclavizada a los Estados Unidos, como lo había sido Cuba antes de la Revolución. Por otro lado, los Estados Unidos, a través de mediocres comentaristas de arte y especialmente de la colaboración de la empresa privada instalada en la isla, estimulaba a los artistas locales a tomar el camino que llamaron descaradamente "way-out", es decir, el camino de la redención del pecado de ser isleños, mediante la escapada hacia afuera, el asimilismo incondicional de las corrientes norteamericanas. De esta manera, la servidumbre alcanzaba también la zona siempre ambigua e incómoda de los artistas. Así se constituyó la vanguardia más celebrada del arte puertorriqueño de la

década, formada por Domingo López (1942), Luis Hernández Cruz (1936), Carlos Irizarry (1938) y Marcos Yrisarri (1936), Joaquín Mercado (1940), Rafael Ferrer y Bourasseau, chileno radicado en Puerto Rico. López, Hernández Cruz y Carlos Irizarry presentaron *La nueva abstracción* en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, en 1967. Hablaban de tensiones, vibraciones, intercambios dimensionales; procedían como geométricos de los grupos norteamericanos del "hard-edge", usando con unción los acrílicos y las técnicas mixtas. Obviamente, respondiendo en todo al llamado de las corrientes minimalistas y sintéticas norteamericanas, renunciaban de antemano a la transmisión de conceptos o emociones. Pero su trabajo, lo mismo que las serigrafías y fotomontajes posteriores de Joaquín Mercado y Carlos Irizarry —en que se utilizaban los materiales de información de los "mass-media" norteamericanos así como sistemas de reproducción, repetición y ampliación de imágenes—, entraban en el rubro de "decoración" necesaria para las promociones de los Bancos y la alta industria. No es ninguna casualidad que la empresa privada más estimuladora de los experimentos del "way-out" puertorriqueño sea justamente el Chase Manhattan Bank y que esto determine el éxito de un estilo como el de Bourasseau, cuyos círculos de acrílico transparente, calificables como trabajos de "visualidad pura", satisfacen el requerimiento de un cliente neutral, castrador, extremadamente benevolente ante todos los juegos inocuos que no expresen nada.

La presión norteamericana sobre el arte de Puerto Rico que representa, políticamente, su colonia más real (los demás países somos colonias indirectas), se advierte en la década por dos aspectos; uno, el que acabo de señalar, tendiente a empujar al artista más allá de cualquier toma de conciencia tanto a nivel individual como a nivel de colectividad. El segundo, no menos repugnante, es la promoción del arte como un atractivo turístico. Si se piensa que en San Juan hay veinticuatro salas de exhibición en este momento abiertas al público, de las cuales sólo una (clausurada El Morro), la Galería Colibrí, posee un criterio de selección definido, es fácilmente imaginable lo que se ofrecerá al turismo norteamericano como "producto artístico puertorriqueño". La degradación turística ha sido denunciada con todo valor por las sangrientas caricaturas del mayor graba-

dor isleño, Lorenzo Homar (1913), o, de una manera más indirecta, por una obra obstinadamente sucia, confusa y sombría como la de Myrna Báez (1931); pero estos gestos de valor personal, realizados casi en la clandestinidad, no logran cambiar el panorama de reducción gradual al modelo norteamericano. La obra de tres buenos pintores abstractos, Olga Albizu (1924), premiada en el Salón Esso de Artistas jóvenes del 65; la de Luis Hernández Cruz, reincorporado a sus abstracciones después del infortunado ingreso al "way-out", y de Rosado del Valle, junto con la figuración bloqueada y violenta de Francisco Rodón, queda anulada, frente a la crítica y la venalidad de las revistas norteamericanas, por la conducta de Rafael Ferrer (1933), por ejemplo, entregado a "happenings" perfectamente idiotas, junto con el norteamericano Robert Morris, en el *campus* de Mayagüez, o apareciendo en *Horizon* trepado a un taburete por toda creación, después de haber abrazado con entusiasmo los gestos "antimuseos".

La situación de servidumbre de un grupo artístico, plegado pese a su resistencia al dictado del centro emisor, se ejemplifica dolorosamente en Puerto Rico y se acentúa al compararla con el proceso cubano.

La década 60-70 coincide en Cuba, casi exactamente, con la Revolución triunfante en 1958. Desde luego, en ese momento final de la década del 50, la Revolución no hace los artistas, sino que los recibe. En 1959, salones y exposiciones de La Habana no sólo marcan una fuerte actividad pictórica sino que confrontan dos generaciones de talentos. Zilia Sánchez y Agustín Fernández, cuya obra posterior será examinada entre los actuales "eróticos"; Raúl Martínez, José Bermúdez y Hugo Consuegra, los escultores Estopiñán y Tomás Oliva, el grabador López Dirube, exponen sus obras durante ese año. En el Salón Nacional de Pintura y Escultura (VII) son premiados con las mayores recompensas René Portocarrero y Estopiñán; Amelia Peláez, Felipe Orlando, Agustín Fernández, entre otros, también reciben premios y menciones. Luis Martínez Pedro y Mario Carreño se destacan como figuras estrictas en la abstracción geométrica. En el 58, Cundo Bermúdez y Felipe Orlando exponen juntos en la Galería Visual obras donde la figura humana recibe un tratamiento poético, surrealista. En el mismo año, el

escultor Lozano realiza en La Habana una experiencia de formas libres colocadas en los espacios abiertos del Reparto de Santa Catalina, de La Habana. En 1959, año en que el Salón Anual recibe el excepcional contingente de 96 artistas, y son premiados Amelia Peláez, Servando Cabrera, Jorge Camacho y Hugo Consuegra, entre otros, los jóvenes Antonia Eiriz y Borrego se presentan en "Lyceum" considerándolos como las figuras destacables de las nuevas promociones.

La exposición de 1960 en el "Habana Libre" (antes Habana Hilton), reúne en una misma plana mayor a los nuevos y los viejos: Acosta León, Servando Cabrera, Mirta Cerra, Hugo Consuegra, Antonia Eiriz, Herrera Zapata, Lam, Guido Llinás, Mijares, Raúl Milián, Pedro de Orán, Amelia Peláez, Portocarrero.

A dos años de la revolución, el arte moderno cubano avanza por la brecha abierta por personalidades excepcionalmente talentosas, que le ahorraron a los jóvenes la necesidad de superarlas o contradecirlas. Seis años después de la revolución, se publica en México, (Suplemento de *Siempre!*), una reseña sobre el estado de la cuestión en 1964, la primera aparecida en el exterior. La firma Antonio Rodríguez, cuya simpatía y solidaridad con el proceso revolucionario convalidan el testimonio. "Al producirse la revolución —dice—, la isla poseía ya una pintura de calidad, mundialmente reconocida, que difícilmente podría ser menospreciada por el nuevo régimen.

"Al contrario de ello, la revolución abrió inteligentemente los brazos a los artistas, sin exigirles que dejaran de ser lo que hasta entonces habían sido, para pasar a ser otra cosa.

"A su vez los pintores, a quienes la revolución acogió con tan alto respeto y tan altos títulos, se entregaron con entusiasmo al nuevo régimen."

En su rápida revisión del proceso cubano posrevolucionario, el articulista señala algunas cosas interesantes; por ejemplo, "la absoluta indiferencia" con que fue tomado en Cuba el discurso de Jruschov sobre el arte, hasta por los propios partidarios del realismo socialista; el hecho de que la revista *Cuba Socialista*, dirigida por Fidel Castro, Dorticós, Blas Roca, Carlos Rafael Rodríguez y Fabio Grobart, "se permitió la audacia de publicar un ensayo de Fernando Claudín en el cual se considera el arte combatido en la URSS, es decir, el arte moderno, como una *revolución pictórica*"; la diversidad de tendencias

imperantes, abstractas, semiabstractas y concretas; la pluralidad de encuestas y polémicas sobre el tema, de las cuales reproduce algunas conclusiones que quisiera transcribir, ya que tales conclusiones, sumadas al campo ilimitado y flexible trazado por Fidel Castro en sus "Palabras a los intelectuales",¹⁹ permitiendo *todo* dentro de la revolución, fueron el *back ground* sobre el cual actuó la generación emergente en el 60-70: "No existen una cultura burguesa y una cultura proletaria antagónicamente excluyentes. Las ideas estéticas viven necesariamente en lucha. En la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras no puede ser consecuencia de la supresión de las demás, atribuyendo carácter de clase a las formas artísticas, sino resultado de su superación teórica y, sobre todo, práctica. La supresión de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre tendencias e ideas estéticas —y propiciar el desarrollo del arte—, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte."

"Como se ve —concluye el columnista—, entre esta tesis y la del realismo socialista como método único hay un abismo."

En el mismo momento, la pintura cubana sale al exterior. Presentada en México bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes, algunas palabras del prólogo señalan el estado conflictivo a que se está llegando: "El arte cubano no escapa a las circunstancias que lo vieron nacer. Se produce como un diálogo del hombre con su nación, que le habían alienado todas las gestiones y opresiones del imperialismo. El esfuerzo por dar vida a los mitos, al folklore del país, en Wifredo Lam es una aventura desesperada y violenta por reafirmar el sentido de la vida en un país donde la vida no tenía sentido. En esta tarea, como en todo momento anterior a la revolución, los artistas emplearon la posición negativa. Lanzaron su obra como un rechazo de la sociedad donde vivían. En el momento actual, cuando los ideales de la nacionalidad están identificados con la

19. Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales", discurso pronunciado ante una reunión de artistas y escritores, Salón de Actos de la Biblioteca Nacional, La Habana, 30 de junio de 1961.

revolución emancipadora, los artistas buscan otros rumbos como la integración de pintura, escultura y arquitectura". De esta exposición constituida por treinta y un artistas, once, la tercera parte, son abstractos (expresionistas, informalistas o geométricos). Los treinta y uno continúan trabajando en las mismas coordenadas donde se movían antes de la revolución. La conclusión, pues, es obvia: si ese trabajo, a la luz de la revolución, comportaba una actitud negativa, la actitud negativa ha continuado, por más que los artistas recibieran con entusiasmo la revolución y colaboraran, sin excepción alguna, con ella. En 1966, las posiciones más interesantes parecen ser: Raúl Martínez (1927) que, realizando composiciones y collages fuertemente inspirados por Rauschenberg, opera una especie de nacionalización del "pop" colocando la foto de Fidel donde Rauschenberg coloca la de Kennedy. Antonia Eiriz (1931) trabaja en una neofiguración tremendista, sombría, internándose en túneles poblados por imprecisos, desgarrados monstruos.²⁰ Luis Martínez Pedro (1910) titula *Aguas-límites territoriales* a uno de los más puros conjuntos de abstracción lírica (pariente lejano de la manera absoluta y depurada de Barnett Newmann) que se han visto en el continente. Ninguno de los tres resuelve el problema soslayado por el prólogo de la muestra de México. Ni ellos ni sus compañeros encuentran el modo de hallar el matiz entre la "libertad liberal" (teñida de negativismo y rechazo a la sociedad) y la "libertad revolucionaria" que debía resultar obviamente positiva. Entre tanto, los carteles cubanos²¹

20. En febrero de 1966, Traba visitó Cuba por primera vez. Viajó como miembro del jurado de teatro del concurso literario de la Casa de las Américas y también como participante: su libro *Las ceremonias del verano* ganó el primer premio de novela. Estuvo en Cuba alrededor de un mes y tuvo oportunidad de ver personalmente la obra de numerosos artistas.

21. Aunque Traba raramente se ocupó de las artes aplicadas tuvo un creciente respeto por los pósters cubanos de los sesenta, sobre todo luego de leer el libro que Susan Sontag escribió sobre el tema. Estos carteles demostraron una alta calidad a pesar de haber sido diseñados con mínimos recursos por artistas cubanos conocidos para acompañar a diversas campañas públicas y para anunciar películas locales y foráneas. El entusiasmo que Traba demostró públicamente por Cuba estuvo muy cerca de costarle —a mediados de 1967— su expulsión de Colombia, acusada de ser una agente castrista. Sin importarle los riesgos, en junio de 1968 organizó la muestra *30 carteles cubanos* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

representan un tercer sexo del arte, al cual hay que prestar atención; la alternativa que ofrecen, en efecto, es una nueva alternativa, no se trata de convertir la pintura y escultura modernas —generadas dentro de la sociedad burguesa como una réplica (revolucionaria, hemos visto) a ella—, en una pintura y escultura positivas, saludables, tal cual lo determina la estética rusa, que regresan al realismo reaccionario finisecular, sino de crear nuevas maneras de comunicarse estéticamente. La importancia, el buen gusto, la feliz incorporación de las corrientes visuales de mayor actualidad, la capacidad de comunicar, los sistemas de comunicación elusivos e indirectos, la educación por la imagen; todas estas virtudes y otras más correspondientes a los carteles cubanos han sido suficientemente analizadas por Susan Sontag en su ensayo sobre el tema, para que sea preciso redundar en ellas.²²

Mientras pintura y escultura buscaban el modo de complacer la Revolución apartándose de la destrucción del arte, la imaginación y la capacidad creadora llevada a cabo por el estalinismo, el auge del cartel cubano y el estímulo concedido al taller nacional de grabado, demostraba el grado de cultura visual y de conocimiento de la actualidad alcanzado por la generación emergente.

En 1962, la publicación del libro *Pintores cubanos*, en La Habana, es una gratificación y un reconocimiento al alto nivel alcanzado antes de la revolución por la pintura y la escultura cubanas.²³ En el prefacio del libro, Edmundo Desnoes, advirtiéndole que no sabe cómo se expresará la Revolución, pero manifestando su confianza en que encontrará el modo de hacerlo, aclara el papel definitivo que el "Grupo de los Once" (al cual pertenecieron Raúl Martínez, Consuegra, Milián, Llinás, Tomás Oliva, entre otros) tuvo para marcar el ingreso del arte cubano a la actualidad. A pesar de que el libro es enorme, se hace patente la calidad del trabajo aún indeciso de Antonia Eiriz (1931) y Agustín Fernández (1928). Cobra verdadero relieve, además, la obra singular y patética de un personaje también

22. Susan Sontag, ensayo introductorio, Dugald Stermer, *The Art of Revolution*, 1ª ed., Nueva York, McGraw-Hill, 1970.

23. Vicente Baez, ed., *Pintores cubanos*, La Habana, Ediciones Revolución, 1962. Incluye ensayos de Edmundo Desnoes y Oscar Hurtado.

patético, Acosta León (1932), inventor de un extraño mundo de cosas-insectos que trepa por las telas con persistencia recurrente. Junto con la mostración orgullosa de estos artistas, la Revolución, hace exactamente diez años, enuncia uno de sus más bellos propósitos, por boca de Desnoes: "Esperamos que dentro de unos años el pueblo no sólo tenga acceso a la pintura y a la escultura, sino que entienda las reglas del juego, conozca las leyes de la creación artística".²⁴

Las leyes de la creación artística no pueden ser dictadas sino por el inventor, el artista, como resultado de su relación con la sociedad y de la cosmovisión consiguiente. Un nuevo enfoque del origen de la creación artística, depositándolo en el pueblo, tal como ha sido replanteado por Fidel Castro en el Congreso de Educación y Cultura de abril de 1971, no puede inducir sino a errores de apreciación y a perturbar aún más el trabajo del artista, que ya no estará solicitado por una mística o por un proceso compartido voluntariamente, sino por una obligación a seguir.²⁵ El caso de Cuba nos enfrenta, pues, a una situación nueva y sin precedentes en el continente. En el plano político se ha producido la separación radical del imperio; en el plano artístico, la moda norteamericana siguió curso libre en los artistas nuevos y la reducción al humorismo "pop" fue claramente reconocible en la diagramación, ilustración y concepción tipográfica de la revista *Casa de las Américas*, tan alejada del mal gusto y el reaccionarismo soviético, como los mencionados carteles. La adecuación de estas formas de uso general en el arte actual, dentro de una respuesta que resultara satis-

24. Eduardo Desnoes, Prefacio, *Pintores cubanos*.

25. Fidel Castro, discurso de clausura al Primer Congreso de Educación y Cultura, 30 de abril de 1971. Este discurso oficializó un marcado cambio de política cultural que ya se había hecho evidente en lo que se llamó "el caso Padilla". La encarcelación de Heriberto Padilla —condenada por numerosos intelectuales que hasta ese momento defendieron a la Revolución cubana— fue seguida por otras que resultaron en un enfriamiento considerable de las relaciones entre Cuba y la intelectualidad latinoamericana. Traba, que había arriesgado y perdido todos sus cargos profesionales por defender a la Revolución cubana en Colombia, escribió en respuesta el artículo "El caso Padilla y la nueva política cultural cubana: del socialismo libertario a la fabricación de autómatas," y la envió el 19 de junio de 1971 a *Forum World Features*, una agencia de noticias basada en Londres que publicaba en más de 140 diarios y revistas alrededor del mundo. Véase el documento se conserva en el Archivo de Marta Traba, Bogotá.

factoria a la revolución, no parece haberse producido. A la línea blanda de la célebre frase de Fidel Castro se ha ido sustituyendo la línea dura del arte programado en la ortodoxia revolucionaria, o sea una línea ya vivida y experimentada en otros países socialistas, cuya desastrosa ineficacia está a la vista. Así el arte cubano, lejos de representar una nueva propuesta, representa un dilema que deja el partido en tablas; por un lado gana terreno la invasión norteamericana propugnando un arte sin sentido, por otro lado gana terreno la presión soviética imponiendo su esterilizante retórica revolucionaria. Revisadas estas situaciones hasta el cansancio, enredadas, no aclaradas, en infinitas mesas redondas, en interminables cintas grabadas que vuelven el problema al derecho y al revés, la salida de una tercera estética se ve como una ínfima luz al fondo del túnel. Esa tercera estética, si puede bosquejarse en un futuro, no se podrá formular más que a nivel regional, sumando hombre y sociedad en un esfuerzo por ser historia sin prestar servidumbre ni a la tecnología ideológica ni a la dictadura ideológica del partido.

e) México

Sin embargo, no todas las expresiones artísticas regionales que se mueven con habilidad entre ambas aguas tienen necesariamente éxito. La década mexicana de 1960-1970, por ejemplo, es un período pobre y estancado.

En octubre del 70 se presenta en el Center for Interamerican Relations de Nueva York la exposición "Young Mexicans". Corzas, Gironella, López Loza, Rojo y Toledo, integrantes de la muestra, constituyeron un conjunto relativamente homogéneo donde se hacía protuberante, sin embargo, la imposibilidad de mantener la pintura entre la figuración y la abstracción culminantes en 1960. El libro de Juan García Ponce *Nueve pintores mexicanos*, publicado en 1970,²⁶ donde se añadían Fernando García Ponce, Felguérez, Juan Soriano, Rafael Coronel, Lilia Carrillo, Von Gunten, Coen, —planteado como una valiente y lúcida defensa de la obra como resultado individual, en abierta contradicción con la tendencia a formular juicios colectivos,

26. Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, México, Editorial Era, 1968.

representada especialmente por Cardoza y Aragon— redondeaba el panorama de la nueva generación; aunque cada obra se presentara transcribiendo un mundo cerrado y autosuficiente, que ni siquiera el crítico podía penetrar completamente sino que aproximaba al lector claves de comprensión, podían deducirse, de los textos, ciertos caracteres coincidentes; todos, por ejemplo, rechazaban la moda contemporánea, la teorización y la experimentación; todos se abocaban, resueltamente, a sus respectivas soledades. Este argumento, que fue el gran argumento de los resistentes de la década del 50 al 60, no puede seguir sosteniéndose, no obstante su eficacia, diez años después. En este caso, sólo funciona cuando se persiste en un gran estilo, que a la vez ha logrado formular una definición de la vida y del hombre, como es el caso de Ricardo Martínez; o cuando se sostiene una cosmovisión extremadamente original, que no necesita confrontaciones ni alimentos exteriores, por lo cual queda por completo aparte del carácter competitivo de toda la producción actual, como lo ejemplifica la obra de José Luis Cuevas. Pero cuando se trata de buenos pintores, de los artistas serios y responsables glosados por García Ponce en su libro o exhibidos en la muestra de Nueva York, la permanencia en una manera de transmitir el mundo, que ya ha sido cancelada, no conduce a la grandeza, conduce a la conservación de la especie. De los pintores expuestos, Gironella (1929) y Vicente Rojo (1930) son los mayores. Francisco Corzas nace en 1936, López Loza en el 39 y Toledo en el 40. La obra de Toledo es, por momentos, la más original de todas —ocupada en imaginar un mundo figurativo concreto, recortado, a veces reiterativo, compuesto de manera arbitraria y extravagante sobre superficies planas—; es el único de los nombrados, además, decididamente actual, en el sentido de adoptar lo que Canaday llama “la visibilidad pura”, a la cual se oponen, en mayor o menor medida, todos los demás. En este aspecto, el acompañamiento crítico de García Ponce parece indispensable.

“Lo que los grandes pintores latinoamericanos nos brindan —dice García Ponce— es esa posibilidad de reconocimiento en lo visible, a través de la cual se manifiesta el Ser del mundo en el mundo.” Más adelante: “Es sólo limitándose a interrogar lo visible, como la pintura se hace visible y se realiza a sí

misma.”²⁷ La pintura nos entrega una posible respuesta a las más altas preocupaciones del pensamiento. Se trata, es cierto, de una respuesta cuya naturaleza rechaza o se coloca más allá del poder de definición y de concreción del pensamiento. Pero la revelación de un misterio es ya también una de sus posibles formas de conocimiento. Ese visible interrogado por el artista y a la vez abierto a nuestra interrogación, el crítico lo encuentra en los espacios de Juan Soriano, la búsqueda de una esencia espiritual de la pintura en Fernando García Ponce (1933), la felicidad consciente que hay detrás del orden aparente de Von Gunten (1933), las energías latentes, retenidas o liberadas por Felguérez (1928). Siguiendo la línea de Paz cuando éste descubre en Tamayo el realismo revelador y no predicante, García Ponce adjudica a toda la nueva escuela mexicana, sin ahorrar a Arnaldo Coen (1940), cuyo mundo onírico “está marcado por la aparición fantasmal de formas extrañas”, la obligación de llevar a cuevas lo invisible, de ser el eterno recreador de mitos. Esta obligación, en momentos en que la crítica norteamericana habla de percepción, contrainterpretación y, en el más metafísico de los casos, de ansiedad (un término muy lindo empleado por Leo Steinberg), o de ilusión (Dore Ashton), parece por lo menos extemporánea, por no decir arcaica.²⁸ Comparemos, en efecto, los fragmentos de García Ponce con un fragmento de Alan Solomon sobre los nuevos artistas norteamericanos: “... los nuevos artistas carecen de interés político y, en verdad, se encuentran libres de todo compromiso con las asociaciones institucionales. Al mismo tiempo que se apartan totalmente de las causas (manifestaciones sociales), están profundamente empeñados en la experiencia individual y la identificación de cada cual con el ambiente... Esta implicación tiene una base indiscutiblemente optimista y afirmativa, así como un aspecto distintivamente existencial... Al mismo tiempo los nuevos artistas, en conjunto, no son intelectuales ni están

27. García Ponce, *La aparición de lo invisible*, p. 217.

28. Por “ansiedad” Traba se refiere a “the plight of the public”, término mencionado en el ensayo de Leo Steinberg, “Contemporary Art and The Plight of the Public”, incluido en Gregory Battcock, ed., *A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1966, p. 27-47; Dore Ashton, “In Praise of Illusion”, *A Critical Anthology*, pp. 111-122.

interesados en tendencias manifestadas, ya sean filosóficas o estéticas."²⁹

"Así, comparten una pasión intensa de la experiencia directa, de la participación incalificable en la riqueza de nuestro mundo inmediato, sin importar en qué se haya convertido, para bien o para mal. Para ellos esto significa una especie de aceptación total; no rechazan nada, como no sea nuestros cánones estéticos anteriores."³⁰

Ubicados en propósitos exactamente contrarios a los enunciados por Solomon —aun reconociendo que la pasión alemana de Juan García Ponce le lleve a forzar la intención metafísica de sus comentarios—, los artistas emergentes en México en la década 60-70 no pueden, evidentemente, suscribirse a la actualidad. (Dos de ellos, inclusive, Francisco Corzas [1936] —empujado por Rafael Coronel— se entronca con una España goyesca, y Gironella sigue escarbando en los despojos de Velázquez; sin olvidar, por supuesto, la permanente fuga de Cuevas hacia Rembrandt, entre otros desenterrados). Pero la tesis de este ensayo es que la suscripción a la actualidad, repitiendo mecánicamente la señal de ruta impartida por el arte actual, carece de todo sentido y todo futuro. Aquí se plantea, por consiguiente, el problema de enjuiciar un grupo que rechaza la moda y no obstante, conformándose con la detención del proceso, no consigue más que entrar en un *impasse*.

¿Problema de envejecimiento del lenguaje?

Hay parte de eso. A pesar de que el crítico Edouard Jager reconozca en Gironella, por ejemplo, el mordiente plano de encuentros de todos los sistemas de "action painting", collages y ensamblajes, dicho vocabulario, que también condicionó la visión de la década 50-60, muere si no se lo reajusta a una nueva visión. Obligándolo incesantemente a recorrer las aventuras de la reina Mariana y anexos velazquianos, Gironella no sale de los ejercicios de audacia que, al petrificarse, pasan a ser ejercicios de estilo. Con esto quiero decir que: o bien se defienden repertorios ya exhaustivamente utilizados, mediante la imposición, sobre ellos, de cosmovisiones violentamente originales (caso Sábat con el dibujo, Botero con el óleo, por ejemplo),

o bien se echa mano de nuevos repertorios, cuidando de rescatarlos del vacío impuesto por la tecnología ideológica y buscando, como hemos visto en casos anteriores, el modo de rehacerlos según nueva imagen y semejanza. El arte actual mexicano no parece responder ni a una ni a otra exigencia, excepción hecha de José Luis Cuevas, cuya obra consignamos entre los dibujantes del continente.

d) Áreas abiertas

Pero tampoco dan una satisfactoria respuesta a las dos alternativas los conjuntos más notables de las áreas abiertas, Venezuela y la Argentina, al menos si se consideran en bloque.

Hay que reconocer, sin embargo, una diferencia entre la pasión por el cinetismo que caracteriza la vida caraqueña en la década del 50 al 60 pero se prolonga hasta ahora, y el tono muy diferente del esnobismo argentino, que corrió en el Instituto Di Tella un maratón despiadado que, pese a verse sorpresivamente descabezado en el 70 con el cierre del Instituto, dejó huellas demasiado profundas.

En 1917 se produce la apertura de los primeros pozos de petróleo en Venezuela. En 1968, Venezuela produce 188 millones de toneladas de petróleo, contra 20 que produce México, el país que le sigue en la lista latinoamericana. Esta cifra astronómica condiciona, no sólo la economía, sino toda la vida venezolana. Levanta en pocos años una ciudad aparental, como Caracas, un primer espectacular centro urbano, "El Silencio", la red de carreteras más modernas de la zona del Caribe.³¹ Una superestructura de construcción que coincide con el aspecto físico de sociedades altamente industrializadas: carreteras, moteles, condominios, centros urbanos, envuelve, en pocas décadas, el modelo arcaico sobreviviente en los otros países de la Gran Colombia, tapa los defectos de origen debidos a un mismo

31. *El Silencio* fue el primer proyecto urbano importante diseñado por Carlos Villanueva en 1941. Esta vecindad caraqueña de edificios de departamentos de bajo costo fue construida en el mismo sitio de una villa miseria que había sido erradicada por el gobierno. Las ganancias por la explotación del petróleo le hizo posible al gobierno venezolano un programa de modernización acelerada de Caracas, lo cual desplazó a parte de su creciente población de bajos recursos a las zonas más periféricas de la ciudad.

29. Alan Solomon, "The New Art", *A Critical Anthology*, p. 73.

30. Solomon, art. cit., p. 73.

mestizaje y a una primera historia republicana coincidente en los errores, el inmovilismo y las deficiencias políticas provincianas. La riqueza de Caracas promueve un gran movimiento migratorio del campo a la ciudad, con sus problemas correspondientes de marginación, anomia y delincuencia, hasta que el "cinturón de miseria" construido en las colinas rodea completamente la ciudad rica. El arte se genera en la ciudad, bajo el auspicio de una organización eficiente de grupos económicos poderosos. Caracas compra cultura como no lo hizo ningún otro país del continente, lo cual, siendo indudablemente la primera virtud de los países que pretenden crear un contexto cultural, produjo al tiempo una profunda perturbación en los creadores nacionales. La pasión de compra en la década del 50 está presidida por las obras de Vasarely y de Calder; es una gran década nacional, sin embargo, porque la preside, como vimos antes, la figura de Soto. La década del 60 al 70 encuentra las grandes colecciones ya formadas y la retracción monetaria que sigue al dispendio del gobierno de Pérez Jiménez.³² El espíritu de la experimentación y del cinetismo, y los enfriamientos y espejismos que conlleva, sigue tan vivo, sin embargo, que no hay más que ver las figuras principales de salones, exposiciones y certámenes internacionales del final de la década para comprobarlo.

En el XXX Salón Nacional de Caracas, por ejemplo, el crítico Roberto Guevara hace un gran elogio de Marcel Floris (1914), francés, residente en Venezuela desde 1951 (Leufert reside en Caracas desde el 50), cinético que pasa en este momento de la pintura a la escultura con un volumen de láminas metálicas, y que recibe, ese año, el Premio Nacional de Escultura, luego de conseguir, en 1968, el Premio Nacional de Pintura, por un mérito que, extrañamente, no parece ir nunca más allá del rigor y la helada organización intelectual. Ese mismo año, en cambio, Caracas ve una habitación preparada por Gego, alemana de origen, residente en Caracas desde el 39; la sorpresiva y mágica *Reticularia* (que se vuelve a armar en Nueva York, 70, Center for Interamerican Relations), donde Gego combina "La

32. De 1948 a 1958, el coronel Marcos Pérez Jiménez impuso en Venezuela una dictadura militar represiva y ultraconservadora, que derrochó las ganancias del petróleo en una serie de costosos e innecesarios proyectos públicos.

multiplicidad de visión", "la transparencia conseguida sin los efectos del mueré", la "gracia de sus piezas pequeñas con la claridad y sustancia de sus piezas grandes", como anota acertadamente Lourdes Blanco, es un ejemplo de imaginación poética en el desierto racional del cinetismo.

A medida que se llega al final de década, Caracas va definiéndose frenéticamente por el cinetismo; en cinco años que median entre dos exposiciones colectivas presentadas en Bogotá —la primera, 1963, Museo de Arte Moderno de Bogotá, la segunda, 1968, Biblioteca Luis Ángel Arango— es imposible reconocer a la mayoría de los artistas que figuraron en la primera muestra como informalistas o pintores abstractos.³³ Esta locura por seguir el cambio es, no obstante, señalada por los críticos. Comentando el Salón del 59, dice Roberto Guevara: "... en nuestro medio puede señalarse la inestabilidad, la precipitación en la ruptura de estilos y búsquedas, como uno de los factores más influyentes para desvincular a un pintor de su propio camino. Los casos a citar serían importantes, y graves las circunstancias que señalaron en el destino final de esos artistas; un ejemplo colectivo puede servirnos como señalamiento significativo, el del grupo abstracto que, en un momento, cumplió una de las etapas más brillantes de la plástica venezolana y luego se disolvió en tentativas dispersas, inconexas". Los cambios se producen de año en año: Francisco Salazar (1937), quien trabaja en 1968 con telas, pintura y cartones corrugados, en 1970 ve premiada su conversión a una ruta cinética (en la cual lo precede mucho más bellamente Nedo), con el Segundo Premio de la Bienal

33. Durante los años sesenta hubo numerosos intercambios culturales entre Colombia y Venezuela, basados en parte en su cercanía geográfica y en lazos históricos comunes. Por un tiempo Traba vio al país vecino como un paradigma de apoyo institucional al arte abstracto y de vanguardia, lo cual contrastaba con la actitud conservadora del público y las elites colombianas. No es de sorprender que una de las primeras muestras organizadas por el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM), recién co-fundado por Traba y todavía sin sede propia, fuera *Pintura venezolana contemporánea*, en junio de 1963 en la sala de exposiciones de la nueva Biblioteca Luis Ángel Arango. Para cuando tiene lugar la segunda exposición en 1968, Traba había sostenido (en 1965) un intenso debate con los artistas y críticos venezolanos en el que expresó, por primera vez, su rechazo a lo que llamó el *mimetismo* del arte latinoamericano más internacionalista que según ella imitaba de manera acrítica al arte de los Estados Unidos y de Europa.

Coltejer, de Colombia. El mundo cerrado, privado, secreto, de Elsa Gramcko, se cancela en 68 para abrazar la causa impersonal de volúmenes reflejantes y de un cinetismo impersonal. Hay que hacer honor, en mitad de la carrera, a los resistentes de la década, donde siguen defendiéndose como leones veteranos (Mario Abreu, ya citado, Régulo Pérez, 1929), o mantienen la llama viva de la "action painting" (Hung, 1937) y, la neofiguración (Alirio Rodríguez, 1934). Este último es la figura más importante dentro de la neofiguración. Clara Diament de Sujo observa en Rodríguez "trans-formas" que no son de este mundo sino que prefiguran, más bien, una imagen proyectada en el futuro. "No se ha prestado a trazar la agonía del pasado —dice la crítica—, no ha querido hablar del caos, de lo que ciega, de lo que niega... Es testimonio apasionado de lo que tiene que ser. De lo que ha de ser." Esta percepción futurista de la obra de Alirio Rodríguez está tan acorde con el ritmo de la pintura y escultura venezolanas actuales, con su "dinámica incontrolable", como lo estaba la interpretación metafísica de García Ponce con la pintura actual mexicana. Inclusive el juego de lo real y lo irreal, que se da muy mágicamente en las cajas de 1970 de Gabriel Morera (español, residente en Caracas, 1933) —cuyo intimismo es percibido con gran delicadeza de juicio por Miguel Arroyo en el prólogo a las *Confrontaciones* (Caracas, 1968)— es interpretado por la pasión visual de Clara Diament de un modo bien diferente a la pasión trascendente de García Ponce: "También a él —dice— le obsesiona una pasión ambivalente que está y no está, que se proyecta y se oculta, que se da y se altera. Si la realidad se hace visible alguna vez en esas cajas que son todo misterio, es sólo por un instante. La realidad, parece decirnos, es tanto o más cambiante que lo ilusorio. El mundo hermético de sus cajas de acrílico, de metal, de terracota, no puede detener la realidad. Luego ha de servirnos para entrever a la que está más allá de lo visual".

Durante el transcurso de la década, los jóvenes atraídos por los grandes conjuntos de decoración urbana que sobresaltan Caracas, las ya citadas torres de Alejandro Otero y el complejo decorativo de Soto para los Capriles, vuelven a sentirse reclamados por dos cantos de sirena: uno es París y la tradición de los afortunados cinéticos, donde ingresa Salazar y donde llegan Rubén Núñez y Juvenal Rabelo (de Caripito a París para hacer

Lumières fragynentés de madera y lumalina), además de innumerables epígonos de Soto o simples cinéticos *á la lettre*. Obviamente, el defecto no está en ir a París o titular en francés sus obras, como tampoco ser los expositores de "Denise René",³⁴ sino en los resultados vagos de una posición obligatoriamente internacional, en el descuaje violento de toda imaginación, en la caída fatal en la trampa de la técnica-todo.

El otro canto de sirena, que ya no tiene la fineza del cinetismo parisiense, sino que se maneja decidida, franca y brutalmente con sirena de fábrica, es el "minimal-art", triunfante en los Estados Unidos al promediar la década, y sus rotundas derivaciones. La exposición de Arte Nuevo organizada en la Galería de Clara Diament en el 70, parece conceder la victoria (naturalmente transitoria) al reclamo norteamericano. Pero el minimalismo, cuya aparente neutralidad simula convertirlo en un modelo tan propicio para ser trasladado a cualquier lado, es también un producto específicamente norteamericano; cuando un norteamericano, Donald Judd, se hace vocero de los intereses de otros compañeros en el mismo empeño (Robert Morris, Dan Flavin, King, McCracken, 1965-69), aclara inmediatamente las tres dimensiones y el espacio real que busca el minimal-art, contradice abiertamente el ilusionismo especial propuesto por el arte europeo. Como todos los movimientos fuertes de Norteamérica, contiene una explícita réplica al arte europeo, es una contrapropuesta que tiende a afirmar el poder del arte nacional. No se trata, solamente, de la importación de formas simples, poderosas, indivisibles, resueltas en materiales extraños y espléndidos, se está trasladando un concepto que pierde todo su sentido con el traslado. Se trata del traspaso de una concepción estructural revolucionaria donde, como escribe Robert Morris en 1966, la estructura no está dada por relaciones internas, sino ordenada exteriormente; así la forma no está hecha de relaciones que se vinculan con el todo, sino que es un todo que dicta relaciones desde afuera (esto, en pleno auge del estructuralismo y delirio de *Communications*).

34. Galería de arte parisina que dio gran apoyo al arte abstracto geométrico y otras tendencias innovadoras durante los años cincuenta y sesenta. Muchos artistas latinoamericanos exhibieron en sus salas.

Curiosamente, el prestigio del cinetismo le ha quitado al arte caraqueño la dosis de irracionalismo y tropicalismo que parecería corresponderle por raza, tradición y situación geográfica, confiriéndole, en cambio, su desusado tono purista y aséptico. Desaparecido el Techo de la Ballena y las locuras de Contramaestre, el arte pudo rendirle un tributo casi unánime a la geometría y a la técnica, sin interferencias incómodas. El "pop" tiene, al final de la década, representantes débiles como José Antonio Dávila, combinando Seguí y Rosenquist sin la única arma salvadora del "pop": su humor.

En la década 60-70, pues, no cabe hablar de resistentes, ni tampoco de miméticos, sino de legítimos descendientes. La citada muestra de 1970 no debería haberse titulado *Actualidad venezolana 1*, sino *Descendencia venezolana I*, contra la aplastante mayoría minimalista y "neoplástica junior", los dibujos de Chacón o José Lugo naufragaban como intentos innominables, insignificantes.

El último dato curioso que deseo consignar de la actual plástica venezolana es que la única obra colindante con el "pop" de verdadera importancia fue producida por Marisol en Nueva York. En 1963, esta artista venezolana radicada en Nueva York expone en el Museo de Arte Moderno y consolida una fama que tomará ribetes más escandalosos acorde con las necesidades promocionales al filmar *El beso* de Andy Warhol, y encontrará su expresión más feliz en la exposición de Hannover Gallery, Londres, 1967, donde su humor frío y bloqueado arremete contra los jefes de Estado europeos, petrificándolos en sus ingeniosos muñecos de madera pintada.

La imagen espacial y futurista de Venezuela (que podría protagonizar la obra de Alberto Collie [1940], quien en 1965 exhibe en Washington, en la embajada de su país, los *Absolutos espaciales*, formas de metal pulido que se mantienen en el espacio en suspensión sobre un campo magnético, apoyado, a su vez, en bases de plástico transparente) no es la misma, hemos dicho, que la de la Argentina. Al fin y al cabo, el cinetismo venezolano, sus cultores, propulsores y descendientes, así como los neoplásticos y minimalistas, corren tras la imagen fría, irreal y a veces (no siempre) alucinante, de un mundo de ciencia-ficción; ninguna sociedad artística ha rendido tal pleitesía, como la caraqueña, a la técnica y los experimentos destinados a perfeccionarla. No cabe duda que

tal pasión es producto de su crecimiento súbito y del desarrollo consiguiente, fenómeno que también se puede observar en la década 1960-1970 en el Brasil, aunque nunca con tal unidad; de alguna manera, es tierno este empeño de vestir constantemente trajes espaciales en pleno trópico, en pleno Caribe.

Buenos Aires tiene otras servidumbres. La más visible, al comienzo de la década, es la servidumbre a la moda. Ésta va aparejada con una segunda obediencia, la búsqueda de lo escandaloso e impactante. Una tercera es la sumisión a las reducidas elites vanguardistas sostenidas por la frivolidad creciente de los semanarios. Una cuarta, derivada de la tercera, es la sumisión a la juventud y el pavor a envejecer.

Todas estas servidumbres se deducen de los hechos más sobresalientes de la década. Citaré algunos: en 1960 el arte argentino reconoce como suyos tres fuertes cauces: uno es el cauce por donde enfilan las corrientes más dispares, los individuos más diferentes y los resultados más antagónicos, con la generosa apertura indiscriminatoria y aluvional que hizo la tradición de los Salones Nacionales y que, en este caso, la aprueba Rafael Squirru, presentando en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires la "Exposición de Arte Internacional" (ya citada).

Otro cauce marca la trayectoria seria y disciplinada de artistas que, como McEntyre y Vidal, tratan de dar forma y también de explicar el movimiento de la "pintura generativa". "La pintura generativa —dice McEntyre, ya citado en el capítulo anterior— engendra una serie de secuencias ópticas a través de un desarrollo generado por una forma... etc."; trayectoria que se renueva en la espléndida obra de Ary Brizzi (1930).

Pero a fines de 1960 un tercer cauce va a desbordar enteramente los anteriores: se inaugura el Instituto Di Tella, se dis-cierne por vez primera el Premio Nacional de Pintura que gana Mario Pucciarelli. Entre los competidores al premio nacional están Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé quienes, junto con Ernesto Deira, constituirán el cuarteto violento destinado a eliminar no sólo la generación de Fernández Muro-Ocampo sino su sistema de trabajo y el finalismo de su obra. La galería Lirolay, que se inaugura en el 60, presenta la nueva generación, de la cual dice Germaine Derberg: "Esta nueva generación, sedienta de independencia, anárquica en la medida

necesaria, audaz porque cansada de sumisiones culpables, de obediencias pasivas a éticas dudosas más doctrinarias que auténticamente humanas, está frenéticamente decidida a ir adelante". Con la típica fraseología volátil, incomprensible y pseudohumanista argentina (Squirru, Romero Brest, Brughetti etc.), se llega, al final, a un propósito claro: "frenéticamente decidida a ir adelante". Los frenéticos eran, entre otros, De la Vega, Macció, Noé, Alberto Greco, Rogelio Polesello. El mismo año otro frenético, Kenneth Kemble, ejecuta una gigantesca parodia de Kline en el Salón Internacional del Automóvil.³⁵

Este último cauce resulta imbatible; entre el 60 y el 70, todo el esnobismo argentino va a empujar la creación artística y a organizar las vanguardias que han merecido la descalificación de críticos como Enzensberger o Clement Greenberg. En dos años, la generación Pucciarelli-Testa, o sea la generación de pintores, es sacada del medio. En el 61 todavía Clorindo Testa recibe el primer premio Di Tella, pero lo sigue de cerca Macció con el segundo. En el 62 ganan las estructuras hidráulicas y luminosas de Kosice (ya citadas) y en el 63 los premios Nacional e Internacional son copados por Noé y Macció.

Deira (1928), Macció (1931), De la Vega (1930), Luis Felipe Noé, se mueven en el resbaladizo terreno de un gestualismo vociferante, un tremendismo que los une a la familia "Cobra", al holandés Appel, al español Saura, sin que ninguno de ellos resuelva, o pueda, ir más allá de los recursos impactantes. Tachan, deforman, borran, satirizan, ensucian, violan; no alcanzan a la médula del horror, como lo hará el inglés Francis Bacon; ni a la ceremonia del horror, que oficiará De Kooning con la imagen de la mujer; ni tampoco a ese horror suelto, desenfadado y agresivo de Saura. Por eso, seguramente, el terror que pretenden impartir a la pintura dura poco; en 1965, la *Anti-estética* de Noé parece un testamento mucho más que un programa a seguir.³⁶ En la *Anti-estética* Noé intenta, caóticamente, referirse a lo contemporáneo, lo actual y también defender el caos como posibilidad de estructura.

35. En 1960 Kenneth Kemble pinta un panel monumental (16 x 20 metros) para la Exposición Internacional del Automóvil en la Sociedad Rural de Palermo.

36. Luis Felipe Noé, *Anti-estética*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, 1ª edición, 1965.

Por todas partes de esta pequeña elite dominante, el caos es cuidadosamente cultivado y defendido... con tanta prolijidad y empeño como si, realmente, fundaran un orden. Antonio Seguí (1934) en la *Gran Carnicería*, de 1963, que presenta a la exposición de Pittsburgh, coloca sus figuras monstruosas (o su estereotipo de monstruo) a los lados de una res abierta sobre una pintura repentista, artificialmente alterada, a la cual, naturalmente, no pueden faltar los letreros. Los mismos letreros acometen, en 1964, quién sabe por qué angustia de no quedar atrás, las otrora plácidas superficies de Sarah Grilo así como el expresionismo abstracto de Sakai.

En 1965, Thomas Messer publica un libro sobre algunos artistas latinoamericanos, *The Emergent Decade*,³⁷ en el cual se da curso internacional a una joven pintora integrante del grupo "Phases", que reúne escritores, críticos, poetas (quizá debería decirlo en singular ya que se trata de un grupo extremadamente reducido). Martha Peluffo pinta en la casa que Pellegrini llama el "Bateau Lavoir" de la pintura argentina, enormes lienzos chorreados que, a diez años de Pollock, pierden todo estremecimiento. En el grupo trabaja también Polesello (1939), quien en el 65 gana el Premio Esso de artistas jóvenes del continente, con un cuadro donde ya recoge toda la vela del tumulto epidérmico de "Phases", y se encamina juiciosa y sagazmente hacia la ruta óptica triunfante. De los frenéticos, Noé es quien va más lejos, quien ataca más rabiosamente la imagen constituida y quien, por esa misma razón, llega a convencer a su auditorio (pese a caídas como el *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*) de su legítimo furor y de los conflictos que lo conmueven. En el 64 Deira ovilla y desovilla formas, Macció entra por el camino del "cualquier-cosario", sustituyendo la furia por la placidez, la deformación por la organización, la confusión por la claridad, el desenfreno por el decorativismo; camino en que lo vuelve a acompañar Deira, que concluye en la obra "porque sí" presentada en la II Bienal Coltejer de Colombia, y Seguí, quien, alternando rayas, letras y sexo sobre figuritas semicómicas, termina en los insustanciales paneles de cuadritos intercambiables, que sólo

37. Thomas Messer, et al., *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1966.

podrían despertar "el goce y la sorpresa" de un francés en el limbo como André Pierre de Mandiargues.

Retomando la imagen del maratón cuya cabeza visible va siendo indiscutiblemente Jorge Romero Brest, comprobamos que, en el 64, el Di Tella discierne los premios nacionales a dos nuevas figuras: Marta Minujin y Emilio Renart.

Un año antes, Marta Minujin iniciaba la temporada de la galería Lirolay junto con (entre otros) Delia Cancela y Pablo Mesejean, quienes actuarían en adelante como Cancela-Mesejean; Dalila Puzzovio y Rubén Santantonín. Representaban el núcleo cerrado del "pop" argentino, movimiento que se caracterizaría por su dedicación al espectáculo y su pasión por el escándalo que lo confunde constantemente con intenciones y situaciones del "happening". Efectivamente, el enorme sexo femenino que le valió el premio Di Tella a Renart, los conjuntos de vaqueros de Cancela-Mesejean, el colchón móvil de Minujin, los yesos ortopédicos de Dalila Puzzovio, estaban destinados a desafiar una sociedad cuyo formalismo, empaque y contención llega frecuentemente al ridículo; sin embargo, al ser absorbidos por el Di Tella y comenzar a funcionar en su órbita, los "niños y niñas terribles" pasaron a practicar la "revolución de una cuadra", que no logró expandirse más allá de Florida entre Charcas [actual M. T. de Alvear] y Paraguay.³⁸

En mayo y junio del 65, se llegó a uno de los momentos álgidos de la revolución de una cuadra: Marta Minujin presentó *La Menesunda*, espectáculo concebido en colaboración con Santantonín y otros compañeros. "La Menesunda es un capricho, un disparate —decían sus autores—, un modo de poner en situaciones extrañas, difíciles, embarazosas, a quien las acepta, intensificando el existir..."

Estaba, desde luego, en el aire y en la moda, el "happening"; Kaprow, su inventor más legítimo, presentaba su espectáculo

38. Esta zona de la calle Florida, en pleno centro de Buenos Aires, tiene una larga historia cultural. Durante los años veinte se la identificó con el arte de vanguardia del *martinfierrismo* y en los cuarenta con el elitismo del Jockey Club, el cual terminó en un gran incendio. En los sesenta se la llamó "la manzana loca" porque en ella se encontraban el Instituto Torcuato Di Tella, la Galería del Este, un centro comercial adonde se reunían los interesados en la cultura hippie, y los cientos de estudiantes de la Universidad de Buenos Aires en camino a la facultad de Filosofía y Letras, que estaba a la vuelta de la esquina.

en el Teatro de las Naciones, París, 1963, como un arte de yuxtaposición o un "collage" de acontecimientos, que era superado por estos mismos al producirse la intervención del público. El gran propósito del "happening", como fue el de convertir toda la vida humana en una verdadera obra de arte, fracasó por completo al no poder llegar, en el mejor de los casos, más que a una terapia colectiva. Los "happenings" argentinos, recorridos por gentes aburridas y escépticas, no pasaron, en el Di Tella, más allá del pequeño circo provincial, al cual le faltan leones y elefantes.

El "pop" creció al amparo del maratón, aun cuando careciera de sentido y de público. En 1966, los tres premios del Di Tella son otorgados a obras "pop": Susana Salgado, Dalila Puzzovio y David Lamelas. Así se organizó un gran juego, que conduce el arte argentino, en 1970, a la representación de Lea Lublin y Julio Le Parc en Medellín. Dos obras muertas, forzadas, sin gracia: un inflable vaginal caminable que nadie caminaba, y un juego de bolos que nadie jugaba. Así se cerró el Di Tella, y su inspirador y ferviente Romero Brest declaró que nada de eso servía para nada; pero así también se había conseguido, por ejemplo, que un pintor extremadamente poético y dotado, Nicolás García Uriburu (1937), quien obtiene un segundo premio, detrás de Renart, en el Georges Braque 1965, terminara echando colores a los canales de Venecia, como único —dudoso— modo de llamar la atención en un certamen internacional donde el eclecticismo argentino naufragaba sin remedio.

La estrella de la década es Rogelio Polesello (1939). En 1959, Manuel Mujica Lainez demuestra buen ojo crítico al escribir respecto a la primera exposición de Polesello, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: "Entre los nuevos valores plásticos del país, Rogelio Polesello (tiene veinte años) se destaca ya por su seriedad y por la calidad de la obra que lleva a efecto". Tironeado por el gestualismo de "Phases", por el éxito de los neofigurativos y por la atracción del "op-art", se resuelve finalmente por esta última tendencia y va realizando una obra realmente espléndida, que deriva sin violencia de un excelente cine-tismo pintado a la utilización inteligente y refinada de acrílicos y materiales transparentes. El premio Braque, Buenos Aires (1969), la mención de Medellín (1970), son otorgados a construcciones transparentes donde se rebasa el puro argumento técnico y se

maneja y estimula una imaginación rica, iluminada, renuente siempre a aceptar un serialismo estereotipado.

En 1967, en ocasión del Quinto Premio Internacional promovido por el Di Tella, Romero Brest prologa la exposición de artistas norteamericanos y locales con un texto, uno de cuyos apartes dice lo siguiente: "... el público de Buenos Aires tendrá ocasión de interpretar lo que pasa en el gran país del norte, dominado por una economía de consumo que tiende a destruir la perennidad de la obra artística y, al mismo tiempo, deseoso de hallar las estructuras primarias de sus realidades... Y tendrá ocasión, además, de comprender las actitudes de nuestros jóvenes creadores, los que acaban de manifestar sus experiencias en el Instituto, anticipando tan peligrosa como heroicamente un desarrollo de la economía apenas incipiente, aunque según creo inexorable. Considero que al provocar semejante cotejo luchamos por *no detener nuestro desarrollo*. Porque *al desarrollarse la economía se enriquece la economía y se flexibiliza la conducta*, bases de la verdadera conciencia artística y por tanto de la felicidad que los pueblos sólo con ella pueden obtener, cuando son capaces de imaginar sin descanso, realizando las posibilidades que lo real les presenta [el subrayado es nuestro]."³⁹ A pesar del visible embrollo mental, vuelve a repetirse la "línea argentina" determinante de la década maratónica. Seguir compitiendo con el arte norteamericano, correr paralelos al desarrollo económico, de donde se derivan arte y felicidad. Tal línea conduce directamente a los "experimentos" subsiguientes, al espectáculo múltiple de cúpulas de polietileno, a los cuartos forrados en papeles y planchas metálicas, a los teléfonos agraviantes, al "gran-circo-gran" antes mencionado. También, directamente, a la fundación del Centro de Arte y Comunicación citado, ya que desde esta plataforma pseudocientífica se prolongan, con un insoportable trascendentalismo, las actitudes atípicas, delirantes y divertidas de los surrealistas del 20. Por ejemplo, "seguir el ejemplo de Bertini" (Exposición del CAYC, 1970) sólo puede ser aprobado por una mentalidad tan primariamente esnob como la de Pierre Restany, capaz de escribir, en serio, que "Le processus de *Bertinisation* occupe en ce domaine une place de choix",

habiendo explicado, previamente, que "ce domaine", es "la corriente de actuales investigaciones que tiende a la *reestructuración* de la imagen bidimensional, a partir de procedimientos mecánicos o industriales, que constituyen el lenguaje de la comunicación de masas". Después de lo cual el crítico Glusberg nos ayuda a salir de la inmensa retórica nueva explicándonos, en un momento de extravío y de sinceridad, que se trata de la "impresión directa de la fotografía sobre telas emulsionadas"; después de lo cual el propio Bertini muestra una serie de fotografías enteramente idiotas donde el propio autor no alcanza ni lejanamente el encanto de los personajes de cómics —que para lo único que sirven es para poner de relieve, por ejemplo, el genio de un Muybridge (inglés, 1830-1904), o de un Lartigue (francés, 1896).

Al lado de los Experimentos Visuales ya citados, de los lanzamientos tecnológicos colocados en el CAYC bajo la nueva palabra mágica, "comunicación", de los Certámenes Nacionales de Investigaciones Visuales patrocinados por el Ministerio de Cultura, el arte argentino ha seguido tres alternativas: una es la del exilio, radicándose preferentemente en Nueva York o París y prosiguiendo una búsqueda expresiva más sensata y coherente con determinada intención individual. Otra, la de aceptar sin más la consigna romerobrestiana advenida inmediatamente después del cierre del Di Tella, de que el arte ha muerto dentro de las maneras posibles y conocidas de comunicarlo. La tercera es la alternativa de la esclerosis, en donde subyace la mayoría de la producción artística argentina distribuida oscuramente en salones departamentales, nacionales y en galerías donde se rinde todavía culto a Soldi, Butler o Battle Planas. Pero aunque los momificados no caminen hacia ninguna parte, los astronautas no tienen futuro. Esta afirmación pesimista se podría ilustrar con un texto de Luis Benedit (1937), artista del CAYC, donde dice: "Mis obras a partir de 1967 tratan sistemáticamente de poner en evidencia cierta fenomenología del mundo vivo, al que no tenemos acceso normalmente. He diseñado hormigueros de acrílico transparente (1968), peceras (1967, 1968, 1970), habitáculos diversos para caracoles, tortugas, pájaros, arañas, lagartos, y asimismo contenedores de vida vegetal, bulbos y plantas diversas. Estos hábitat animales o botánicos son ocupaciones biológicas del espacio. Se establecen relaciones nuevas

39. Jorge Romero Brest, presentación *Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1967*, Buenos Aires, ITDT, 1967, s. p.

entre contenedor y contenido y las lecturas de la obra se hacen múltiples en los mismos niveles. No me interesan científicamente sino a nivel de divulgación, pues soy artista y no científico, pero considero importante socialmente que estén al alcance del observador más rudimentario". Tales propuestas están condenadas a muerte, no por su extravagancia, ni por su rebuscada originalidad ni obviamente porque comuniquen ningún tipo de lecturas, sino por su carencia absoluta de sentido del humor. El vacío, unido al trascendentalismo, ya no resulta juego. El lanzamiento al espacio de los jóvenes argentinos es un acto fallido, bien manipulado por la tecnología ideológica.

La condición maratónica del Brasil en la década del 60 al 70 es más explicable, porque coincide con un empuje económico que lo arranca violentamente del subdesarrollo y altera en forma radical su fisonomía y sus costumbres, sobre todo en la zona del Sur, en Río de Janeiro y en São Paulo, donde el Museo de Arte Moderno y la Bienal de São Paulo, respectivamente, constituyeron un poderoso, rico y constante medio de enlace con el mundo artístico contemporáneo. Desde 1951, la Bienal de São Paulo, convocada a nivel internacional, se convirtió en la más fuerte competidora de la Bienal de Venecia. Por una parte, los artistas locales se sintieron fuertemente estimulados; por otra, se vieron obligados a entrar en la estética del deterioro. La Bienal, además, forzó un estilo destinado a llamar la atención dentro de conjuntos kilométricos, determinado por el terror a la desaparición física, y las premiaciones, como pasó también en la Bienal de Venecia, comenzaron a manejarse entre pequeños cenáculos, obligaciones contraídas de antemano, componendas, arreglos. Finalmente, la Bienal fue el primer y principal vehículo de internacionalización del arte en el continente, ya que determinó la extinción de las identidades y desplazó los valores artísticos desde la expresión hasta la compulsión. Salvo casos realmente excepcionales, como el gran premio de escultura a la chilena Marta Colvin y a la argentina radicada en París Alicia Penalba, o el premio menor al colombiano Ramírez Villamizar, entre otros —cuando se estimularon obras serias, persuasivas y honestas que alcanzaban gran calidad a través de un largo proceso de trabajo y autocrítica—, las recompensas de

la Bienal fueron señalando, progresivamente, aquellos artistas suficientemente rápidos para metamorfosearse con la moda y demostrar así su agilidad para estar al día. En la X Bienal, el certamen se vio fuertemente conmovido por el boicoteo de los mejores grupos de artistas, quienes lo abandonaron por razones políticas en acto de protesta por las sangrientas represiones de la dictadura militar.⁴⁰

A mediados de la década, en la VIII Bienal del 65, Sergio de Camargo fue premiado como el mejor escultor brasileño, poniendo de relieve la obra elegante, discreta y persistente de un hombre nacido en el 30, residente en París desde 1961. "Puede ser —escribe el propio Camargo— que mi obra libere, desenlace en aquel que se aproxima, una emoción difusa, comparable a la que a veces se experimenta ante ciertos rostros y paisajes, o cuando se siente el espacio, la arena y el viento." Es verdad; sus maderas pintadas de blanco, divididas en pequeños fragmentos cuya organización interna siempre es más orgánica que geométrica, responde a esos adjetivos "espacio lírico, palpitación, especie de aureola", que él mismo se adjudica. Esto determina su apreciable y ventajosa diferencia con otro "objetista" como Demarco, por ejemplo, que no desea ni aspira a trasponer el juego de colores y luces y los efectos cinéticos derivados de ellos.

Pero en la misma Bienal de mitad de la década, el gran premio de pintura brasileña es otorgado a Danilo Di Prete y premios adquisición a Tomie Ohtake y Arcangelo Ianelli, con lo cual se sigue prolongando la imagen pictórica del Nuevo Arte del Brasil, que en 1962 presentó en el Walker Art Center de Washington⁴¹ a la plana mayor de los abstractos expresionistas: Iberé Camargo, Mabe, Iván Serpa, Danilo Di Prete, Krajberg, De Lamonica, Piza, Fayga Ostrower, entre ellos.

Si nos seguimos guiando por el curso de la Bienal, el salto a la X (1969) marca la derrota definitiva de las posiciones ganadas por los nipobrasileños (ya citados en el capítulo anterior) así como también el desinterés por la geometría experimental que va de

40. Se refiere a la Bienal de 1969.

41. El Walker Art Center no está en Washington (ni en el estado ni en el Distrito de Columbia) sino en la ciudad de Minneapolis, estado de Minnesota.

Palatnik (1928) a Freitas (1932) sin integrarse nunca al espíritu brasileño. Los nuevos nombres corresponden al experimento y al escándalo, Roberto Moriconi presentaba una máquina con guitarra eléctrica, como atronadora encarnación de la nueva voluntad de los jóvenes; Rubén Gerchmann, practicante de "pop-pintado" en 1966 (III Bienal de Córdoba), dedicado enseguida al conceptualismo, es decir, al encuentro de ideas puras representadas por "imágenes verbales"; Carlos Vergara, "construcción de mundos caligarianos", después de haber practicado transitoriamente el "arte povera". La puesta al día del Brasil artístico nos obliga a presenciar los saltos de la gente consagrada. Danilo Di Prete deja de recorrer sus superficies apenas marcadas por manchas y texturas, y se vuelve cibernético (1970, Medellín). Iván Serpa hace otro tanto pero su lanzamiento es hacia el pop-pintado, los fatales rayados y las no menos fatales letras (1966, Córdoba). Ione Saldanha (1921), quien sale a la superficie exterior en 1957, con la muestra Arte Moderno del Brasil, organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, presenta en Medellín un estupendo conjunto de bambúes pintados aunque, sorpresivamente, su exposición de enormes carretes para cables, colocada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1971, nada tenga que ver con el acierto anterior. De los premiados en el Salón Esso de 1965 el pintor que da el mayor salto es Yukata Toyota (1931), quien pasa de encantadoras superficies pintadas en óleo, con el viejo espíritu elíptico nipón, a superficies onduladas o curvas de metal que le valieron el premio de la Bienal de São Paulo de 1971, donde muestra su filiación con el grupo de Bruno Munari.

El señalamiento de ciertos artistas como líderes de una orientación artística en determinado lapso tiene, únicamente, la finalidad de ejemplificar tendencias, los sobresaltos, los virajes, que sufre un arte nacional en ese mismo tiempo. Así como permiten seguir en el Brasil el advenimiento rápido, sorpresivo —e inconsecuente con sus tradiciones expresionistas, moderadas y poéticas— de un arte actual netamente vanguardístico, así también aclara, con menos rotundidad por la restricción del campo artístico, las situaciones del arte ligado a la actualidad en Chile y en Uruguay.

Ambos son países con áreas artísticas bastante reducidas, pero mientras el arte moderno en Chile correspondiente a la

década 1950-1960 se apoya en ciertas genialidades aisladas, como el caso de Matta (1911), o de pintores desposados consigo mismos sin conflicto distinto a recibir, atender y perfeccionar su propio peso y alma, como Roser Bru (1924), o Zañartú (1921), el arte moderno uruguayo, como vimos, se caracteriza por su tendencia al grupo, al taller y al aglutinamiento alrededor de Torres. Curiosamente, estas conductas generales se mantienen a lo largo de la década 1960-1970. Chile da gente suelta como Gracia Barrios (1927) y Guillermo Núñez (1930), ganadores ambos del concurso para el Salón Esso del 65; como Mario Toral (1934), como Juan Downey (1940). Uruguay, por el contrario, inicia la década del 60 con la participación en la primera Bienal de Córdoba (1962), de un bloque de texturalistas: Espínola, Gamarra, Vicente Martín, Amalia Nieto, Jorge Páez, Nelson Ramos, Ventayol (entre otros), cuya atonía imaginativa, en tal momento, sólo es sacudida por el ingenio sorpresivo de Ventayol (1915); y termina la década con el grupo uruguayo de Nueva York a la cabeza, donde figuran Alpuy y Fonseca, Gurvich y Camnitzer, los cuales, añadiendo Solari y Frasconi en los Estados Unidos, y Gamarra en París, redondean un panorama que hace pensar, ya no en el exilio, sino en el éxodo.

Una adaptación superficial, elegante y bastante sofisticada de la actualidad, permite no sólo el salto de Gracia Barrios de la abstracción informalista al más riguroso "pop" de recortes de figuras, sino los tumbos de Núñez, de los excelentes dibujos del 65 a las lenguas "pop" con dientes y labios, del 70, donde ha demostrado que aprendió a fondo las reglas del juego y que, contrariamente a sus propósitos enunciados, se desconoce a sí mismo y también desconoce el hombre. Por supuesto que, dentro de un medio eminentemente culto y heterogéneo como es Chile, se dan los comportamientos contrarios al cambio. Opazo (1933, ya citado) atraviesa la década con un puntaje que no decae y con una notable habilidad para no estereotiparse y seguir formulando un surrealismo *sui generis* que "escruta determinada realidad interior, sugerente, llena de magia y fulgores que lo acercan a los oscuros presentimientos del surrealismo", según apunta el crítico Antonio Romera. También el mismo crítico destaca la calidad sostenida de José Balmes (1927) y su capacidad de control intelectual sobre los elementos empleados; cito a Balmes aunque aparentemente se sale de la

última década, porque es justamente en el 70, cuando pinta los *Momentos de Vietnam herido* —retirados por razones políticas de la X Bienal de São Paulo y expuestos en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago—, cuando alcanza una amplitud dramática, una capacidad de narrar visualmente, sin perder de vista los fundamentos éticos y humanos de dicha narración. Asimismo el caso de Nemesio Antúnez (1918) excede el marco de su ubicación histórica, ya que durante la última década resuelve abandonar las condiciones eminentemente poéticas de su trabajo hasta el 60 —el sentido austero del color y el esquema orgánico de la forma, unidos en una “constante” advertida por Romera—, para abrazar, a mediados de la década, los engañosos y trampeadores efectos del moiré, disfrazados en este caso de “pop” por la incorporación de manubrios de bicicletas, y al final se inclina por la exitosa fórmula del neo-humanismo microscópico practicado con indudable fortuna por el español Genovés. En esta última fase, Antúnez lleva su buen gusto y delicadeza técnica —dos debilidades endémicas del arte moderno chileno— a un nivel de flagrante actualidad. Pero las multitudes que siguen el ciego camino de las hormigas en sus cuadros revelan, mucho más que una situación del hombre, una situación de la pintura; la situación humana fue estipulada por Kafka hace ya demasiado tiempo, y ya excesivamente traqueada y consabida. No sólo el hombre de carne y hueso es susceptible de enajenación; también lo es el hombre pintado.

Downey, nacido en Chile en 1940 y residente en los Estados Unidos desde 1965, parece haber resuelto ser el trasmisor de la señal; esto no deja de ser una lástima, porque en sus cuadros del 61, a los veinte años, había una carga de sabiduría pictórica y una excepcional finura perceptiva para un artista tan joven. Sus actuales descripciones de acontecimientos, haciendo indicaciones tan presuntuosas como grotescas, a la manera de los cultores del “arte povera”, están dedicadas a los adeptos, teósofos o arribistas de la religión de la “comunicación”.

En Uruguay, su equivalente sería Giancarlo Puppo (1938), emergente en la tercera Bienal de Córdoba con graciosas composiciones decorativas y actualmente dedicado a fabricar planos de indicaciones y borradores “cualquiercosarios” que no alcanzan a detener un público excedido por la tontería de tales proposiciones.

La endogamia uruguaya sobrevenida alrededor de Torres García tiene, en la última década, sacudidas parciales que no repercuten en un arte nacional liquidado por la adversidad política y por las progresivas obsesiones que hacen circular al país como por entre túneles oscuros.

Una tentativa la protagoniza Teresa Vila, quien saca el tercer premio en el XX Salón de Artes Plásticas de 1956, y comienza a partir de entonces a trabajar en una visión novedosa, repentinista y llena de buenos recursos, que fue acertadamente anotada por Messer como “tierno, sutil e inventivo” dibujo. En su desgana presentación del Uruguay en el libro (ya citado) *The Emergent Decade*, el crítico director del Guggenheim Museum atribuye el mayor grado de independencia de Torres García a Gamarra y Ventayol y pone de relieve como figuras promisorias a Nelson Ramos y Teresa Vila. Publicada en 1966, la apreciación sigue siendo válida, aunque habría que añadir la original, sorprendente y realmente afortunada salida de Fonseca con su exhibición en el Jewish Museum de Nueva York, 1971, donde inventa construcciones reales y tridimensionales de diversos materiales para revitalizar la vieja fórmula constructivista del Maestro; la profecía sobre Teresa Vila y Nelson Ramos resulta interceptada por los acontecimientos políticos; ambientes y “happenings” se cancelan y Ramos se desvía hacia construcciones geométricas notoriamente inferiores a sus dibujos del 65, desvitalizadas y repetidas. Aparte de jóvenes dibujantes, de quienes nos ocuparemos más adelante, el único signo vivo lo da Sábat (1933), quien gana, en 1965, el premio del Salón Esso por *La señora Pérez el día que se casó con el señor Pérez*, donde el voluntario desgarbo, el humor negro y la ceñuda arremetida contra la belleza llegan a su mejor clímax.

En este país de gente que, contrariamente a los núcleos artísticos argentinos, parece siempre dispuesta a envejecer o, como dice el crítico Heine, “sometidos a conmemorar”, dos veteranos que ubicados en la década anterior siguen, sin embargo, a *contra-sensu* de su sociedad, empeñados en perforar la actualidad. Con Jorge Páez Vilaró (1922), quien hace su última aparición de la década en la Bienal de Medellín con un conjunto de cuadros dispuestos en un espacio ambiental, al cual denomina “frases”, donde la distribución arbitraria y pedante no consigue de ninguna manera tapar el vacío de significados. Carlos Páez (1923)

tiene la habilidad, en el mismo certamen, de resguardar los flancos débiles presentando cajas con objetos que desde el maravilloso norteamericano Joseph Cornell en adelante resulta la jugada de menor riesgo, ya que el espectador siempre es sensible al encanto de cosas dispares reunidas en un espacio cerrado. Es preciso reconocer un mayor esfuerzo por dar en el clavo de la actualidad, cuando el mismo Páez Vilaró envía a la VIII Bienal de São Paulo las construcciones ambientales con efectos cinéticos y luminosos, que reciben el Premio Experimental de Pesquisa, junto y compartido con Tinguely (lo cual demuestra la falta de proporciones del jurado). En dichos conjuntos se procede con mayor astucia para crear un clima de ciencia-ficción, a ratos logrado, a ratos fatigante por la pobreza de las adiciones.

Un escultor solitario salva a la escultura de la hecatombe estatuarial y la arroja a la modernidad y a la actualidad: Germán Cabrera, cuyas chatarras, cajones y muñecas irrisorias están dictadas, siempre, por el más genuino espíritu de invención.

A la búsqueda del signo perdido

La década del 60 es la época del pago del tributo por parte de las artes plásticas latinoamericanas.

No es una coincidencia que esta obligación marche paralela a la "generosa" ofensiva camuflada bajo el nombre de Alianza para el Progreso, la fácil simpatía universal irradiada desde el "estilo Kennedy" a la acrecentada voracidad de compra de accionistas norteamericanos sobre empresas mixtas o nacionales del continente, a la mano tendida a las dictaduras, a la concesión de préstamos que hipotecan el futuro de nuestros países, a la sofocación instantánea de cualquier intento de independencia (Santo Domingo, Bahía de los Cochinos) y al bloqueo cerrado contra la Revolución cubana. Al final de la década, sólo el Perú y Chile —una vez sofocada la revolución boliviana— levantan la cabeza de la depresión colectiva.

Parece normal y acorde con tal situación que al final de la década el furor de estar "in", de escapar de la provincia, de ser aceptados y perdonados, sacuda las artes plásticas y llegue hasta las zonas más desguarnecidas económicamente, y a las zonas más desguarnecidas culturalmente, lo cual crea un

extraña nivelación —nivelación a nivel neoyorkino— entre paraguayos y venezolanos o entre argentinos y guatemaltecos.

Esto no quiere decir, sin embargo, ni que toda la producción de la década carezca de valor ni que la sumisión sea total.

Tres síntomas que se recogen analizando la última década pueden ser tomados como parte de un síndrome más serio, que crea un estado de alerta en las artes plásticas: uno es el renacimiento del dibujo; otro, el erotismo como valor; y el tercero, la nacionalización del "pop-art".

Dibujar significa una renuncia explícita a hacer pintura, escultura, objetos, "happenings", ambientes, propuestas, reconstrucciones, a dar pistas y a aceptar juegos malabares. Esto significa, por consiguiente, una renuncia al impacto como sistema, al espectáculo como resultado y a su gratificación subsiguiente por parte de la sociedad de vanguardia que contrata el circo.

Pero si se rechaza ese tipo de aplauso y se enfrenta de esta manera a la tecnología ideológica, el dibujante, que se expresa por lo general a través de las técnicas del grabado, se religa con el técnico en una fraternidad que nadie vio con más claridad que Pierre Francastel. En su libro *Art et technique*, dice Francastel: "La oposición entre arte y técnica no puede ocurrir entre cosas que no tienen la misma naturaleza y que son siempre complementarias... Cierta manera de relacionar las sensaciones, la misma concepción del espacio operatorio, la misma creencia en ciertos sistemas de asociación de imágenes, vuelve solidarios a individuos cuyas ideas abstractas [el artista] y su vocación activa [el técnico] tornarían extraños". Francastel, que por encima de su marxismo y su estructuralismo fue un verdadero humanista, destaca, en esa forma, "el arte como realización; la felicidad de hacer, relevada por todo el pensamiento marxista".¹

El interés por el dibujo que registra casi siempre las situaciones de caos y descomposición, cuando no las de la sátira cruel, no puede analizarse separándolo del proceso continental.

Es un hecho histórico e indiscutible que los países latinoamericanos están, quien más quien menos, viviendo un grave proceso revolucionario. La pintura, como parte del proceso creador, tiene que estar presente, y es claro que no lo estará ni

aceptando los metalenguajes ni aceptando las "prostituciones de la politización", como calificaba César Vallejo las exigencias de un supuesto compromiso político. Vallejo, a quien felizmente no se puede tildar de reaccionario, dice textualmente: "Todo catecismo político, aun el mejor entre los mejores, es un disco, un cliché, una cosa muerta, ante la sensibilidad creadora del artista".

La única manera de que las artes plásticas restablezcan su perdida función de lenguaje y, por consiguiente, comuniquen contenidos vigilantes, esclarecedores y críticos acordes con el proceso que vivimos, es volviendo a conectar significados y significantes, de tal modo que se expresen cosas, y que, lo que se diga, sea nuevamente audible y comprensible.

La revolución de la pintura latinoamericana, llegada al punto que comentamos en el capítulo anterior, consiste en la recuperación del lenguaje. Está en condiciones de hacerlo porque los metalenguajes no corresponden a su crisis sino que representan la asunción artificial de la crisis norteamericana. Es evidente, además, que la recuperación del lenguaje debe hacerse a efectos de volver a comunicarse progresivamente con un público, para ayudarlo, a través de distintos niveles de esclarecimiento, a conocerse y liberarse.

El hecho de que un gran número de artistas jóvenes del continente, y algunos artistas correspondientes a las generaciones precedentes, hayan abandonado los actos escandalosos, las piezas extravagantes, las dimensiones heroicas y el favor de galeristas, museos y certámenes, para entregarse al dibujo y al grabado, resulta profundamente significativo.

No se puede estimar la tarea del dibujo, en efecto, como una manifestación de modestia o de limitación personal, sino como el deseo manifiesto de volver a ver, revisar y comunicar la visión del mundo a su alrededor. El dibujo pasaría así a convertirse en el "modelo reducido", en el nivel de explicación que reclama Lévi-Strauss para las artes plásticas.²

El dibujo se ha ido planteando como un testimonio, y en tal condición es agresivo y anticonformista. Dibujando, los artistas nuevos parecen haber dejado de trampear y también de jugar

con recursos lícitos; sin embargo, no parece exacto hablar de "dibujantes" o "grabadores", sino de gente nueva que dibuja y graba, o de artistas consagrados que retoman el dibujo y el grabado, porque todo el voluminoso caudal de gente que ha adoptado dichas técnicas lo hace porque se siente bien en el blanco y negro, en la rapidez de anotación directa de la imagen, en la capacidad de connotarla agudamente al margen; se siente bien en el desprecio que implica el dibujo para con la explosión ostentosa de los nuevos materiales; se siente bien por regresar a tamaños humanos, después de los tamaños apocalípticos de los ópticos, señalistas y minimalistas norteamericanos.

Así concebido y practicado, el dibujo es una suerte de "arte povera" consciente y significativo, que permanece dentro de la sociedad en cambio de salir de ella, como pasa con el verdadero "arte povera", por culpa de la extrapolación de las vanguardias. Actúa, también, como recuperación de la memoria y recopilador de datos, aunque nada tiene que ver con el realismo; corroborando tal desapego del realismo, el dibujo no consigna lo que ve, sino lo que siente el artista. Violencia, deformación, desgarramiento de la imagen, fragmentaciones, contrapuntos, tumultos, nos dan, al menos, una tranquilizadora seguridad; el artista siente con ira.

En el gradual entusiasmo por el dibujo y el grabado tienen una importancia definitiva las bienales que se convocaron durante la década 60-70. Las más representativas fueron: Primera Bienal Americana de Grabado, presentada en 1963 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, dirigido por Nemesio Antúnez, donde participaron Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela (añadiéndose Canadá). La Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado de 1967, realizada por la Universidad Central de Venezuela (culminando así ocho exposiciones nacionales de Dibujo y Grabado, a partir de 1959). La Primera Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, bajo la responsabilidad de Ricardo Alegría y Luigi Marrozzini, en 1970. La Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, reuniendo dibujo, grabado y diseño gráfico, bajo la dirección del Museo La Tertulia, Cali, Colombia, 1971.

De Santiago de Chile a Cali, en menos de diez años, se produce la explosión demográfica del dibujo y el grabado en el continente. En Chile participan los grandes grabadores profesionales que abren calle a los nuevos: Fayga Ostrower (Brasil, 1920), Isabel Pons (Barcelona, 1912, radicada en el Brasil); Francisco Amighetti (Costa Rica, 1907); Lasansky (1914, Argentina), radicado en los Estados Unidos; las venezolanas Elisa Elvira Zuloaga (1900) y Luisa Palacios (1923); Ana María Moncalvo (Buenos Aires, 1921), recibe el gran premio Edith Bhering, del Brasil (nacida en 1916).

En Cali también se reconoce la labor de la veteranía; participan Lorenzo Homar (Puerto Rico, 1913); Solari y Frasconi, del Uruguay, nacidos respectivamente en 1918 y 1919 y residentes, ambos, en los Estados Unidos; Enrique Grau (Colombia, 1920), y Juan Antonio Roda, español, residente en Colombia; pero la Bienal es tomada por asalto por la generación nacida en la década del 40, que contagia su imaginación, su novedad, su violencia, su irreverencia a la generación nacida después del 30, que despuntaba en Chile.

La convicción y la fuerza con que ambas generaciones se expresan cuando el medio es el dibujo o el grabado no tiene posibilidad de parangón con el eclecticismo, la impersonalidad y la ausencia de energía combativa de las mal llamadas artes mayores, aunque se trate, paradójicamente en muchos casos, de los mismos artistas.

La generación nacida cerca del 30 que ya manifiesta los valores descritos para el dibujo y grabado tiene buenas figuras en la Bienal de Chile: Camnitzer (1937, uruguayo), comienza una carrera que terminará triunfando en la Bienal de San Juan, con una obra tristemente conceptual, que recibe el premio a la gratuitad y al esnobismo, de manos, naturalmente, de un jurado argentino del Di Tella, Samuel Paz; Roberto Cabrera de Guatemala y Belkin de México; Antonia Eiriz, Tomás Oliva, Umberto Peña y Lesbia Vent Dumois, de Cuba; Mario Toral y Juan Downey (igual proceso, este último, que el sufrido por Camnitzer, en el mismo trayecto de Chile a San Juan y Cali); Augusto Rendón de Colombia; Santos Chaves, de Chile, que hace, en cambio, el proceso inverso, es decir que, venciendo una natural rigidez y falta de gusto, termina en la poética pareja de los *Amantes que se van al cielo*, de San Juan; la rutilante

aparición brasileña, aventajando masivamente al resto de América por su destreza técnica, frescura, buen gusto, invención; María Bonomi, Ana Bella Geiger, Roberto de Lamónica, a los cuales se añadirán, en Cali, Marta Pires Ferreira, Iazid Thame, Guita Charifker; de la Argentina, Romberg, Juan Carlos Stekelman, Liliana Porter, la más joven de las expositoras (1941), que en la Bienal de Caracas llega al tope de su talento, reinventando la técnica del aguafuerte con plexiglás, papeles recortados, ácido, barniz blando, al servicio de una neofiguration extraña y poderosa, que se diluye en la endeble participación de la Bienal de San Juan, cuatro años más tarde.

Dicha Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado parece ser, gracias a la evaluación inteligente y ponderada de los críticos, la que asume con mayor conciencia el papel, por una parte de detonador y por otra de restaurador del lenguaje, que cumple un conjunto de grabadores y dibujantes.

Ese papel es advertido lúcidamente por Juan Calzadilla, en sus notas sobre la Bienal de referencia: "... el artista 'único e inspirado' —escribe— no es una especie peligrosa cuyo fin se desee venir, ni que llegará a desaparecer por simple decreto, y hoy lo vemos más aferrado que nunca a su voluntad de ser, perdurar y transformarse, con toda su conciencia. El arte no ha muerto, y lo que en realidad comienza a plantearse es un fenómeno de coexistencia de concepciones... —y agrega más adelante— ¿a qué viene esta digresión si no es exactamente a dar en el clavo de la situación que hemos venido viviendo en Caracas a raíz del despliegue desenfrenado que se le ha ofrecido al 'fenómeno cinético', cuya importancia histórica ha sido escamoteada por la superficialidad y la hipocresía del medio en que se ha visto rodeado y aupado? Toda esta carrera óptica ha dejado la impresión de que con ella se pretendió atacar a la pintura, a las llamadas artes tradicionales.

"Justamente para demostrar la vigencia de concepciones heredadas de una tradición viviente... ponemos como ejemplo la *Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado*. Su realización en momentos en que nuestra conciencia subdesarrollada se presta fácilmente a ser deslumbrada y alienada, no podía ser más oportuna, precisamente para llamar la atención sobre obras y creadores de gran autenticidad; debemos aceptar que en arte es más importante ser auténtico que estar al día."

Poniendo énfasis en el doble sincretismo entre técnicas tradicionales y técnicas modernas, entre forma y significado, el crítico Granados Valdés destaca las innovaciones del brasileño Piza en la talla del cobre sin pulir; los trabajos de Lamónica (brasileño) y Moll (peruano) en punta seca; la maestría de Isabel Pons, Zuloaga y Luisa Palacios (ya citadas) en aguafuerte, y las nuevas versiones de dicha técnica a manos de Camnitzer, Kubotta y Downey, al lado del panameño Zachrisson, quien sigue la línea tradicional; el cubano Peña, el nicaragüense Morales, los venezolanos Guevara Moreno, Luisa Richter, Milos Jonic, Cruxent, son destacados por el mismo crítico en la litografía, siempre rematada por el genio singular de José Luis Cuevas. El crítico Perán Ermíny, por su parte, destaca en la misma Exposición el aporte extranjero de los colombianos Omar Rayo y Pedro Alcántara, de la boliviana María Luisa Pacheco, de los brasileños Piza, Pons, Ostrower y De Lamónica, de los chilenos Opazo y Downey, del peruano De Szyszlo, del uruguayo José Gamarra, entre otros. En la lista de invitados extranjeros, no es posible pasar por alto a los dibujantes Abularach de Guatemala, Carlos Belaunzarán de México, Lionel Góngora de Colombia, Ogaz de Chile, Carlos Poveda de Nicaragua, Rosado del Valle de Puerto Rico.

La Bienal de San Juan agrega nueva gente a esta lista que va constituyéndose en un enorme caudal. Es un caudal *sui generis* que se distancia cada vez más de los repertorios grandes o pequeños de los certámenes de pintura y escultura o de las enormes confrontaciones estilo Bienal de São Paulo; la distancia la da su intencionalidad y el deseo, siempre más evidente, de encontrar el signo perdido. Algunos nombres que engrosan tal intención, invitados a San Juan, son, entre otros: Ruth Bessoudo, Anna Letyzia, Vilma Martins Morais de Brasil, Emilio Sánchez de Cuba, Diva Ramírez, Rocca Lhin y Alfonso Quijano Acero (cuya obra excepcional se destaca netamente del conjunto), de Colombia; también se comprueban saltos, aunque nunca son tan inexplicables como los ejecutados por la pintura. Lamónica, por ejemplo— pasa a una concepción "pop" con rayados y figuras; Luis Guevara Moreno, de Venezuela, abandona en mal momento sus caballos brutalmente expresionistas por figuras recortadas sin el menor sentido; los venezolanos Alejandro Otero y Mercedes Pardo recorren en el 70 superficies lisas, tenues, donde se adelgaza cada vez más un exasperado

esteticismo; el puertorriqueño Marcos Yrisarri es premiado por su abandono de la truculencia directamente extraída de Zachrisson y su entrega a la delicada nada.

Entre los certámenes citados (entre los cuales no hemos mencionado los importantes concursos anuales convocados por la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, por la irreparable desgracia de ser consumados, obligatoriamente, a puertas cerradas), Cali es el que tiene, como dijimos antes, mayor expansión, mayor vitalidad y juventud. Nombres nuevos que ingresan a la pasión continental por descubrir, decir, nombrar, denunciar; Tatiana Álamos de Chile, Grimaldo Romero del Perú, Alirio Palacios y Manasés Rodríguez de Venezuela, Myrna Báez de Puerto Rico, Delia Cugat de la Argentina. Algunos dibujantes ausentes de estas listas compuestas sólo por obras consideradas significativas en relación con el resto podrían perfectamente sumarse; caso de Hugo Cifuentes y Guillermo Muriel, ecuatorianos; de Pablo Obelar, Fornasari y Mónica Lista, uruguayos, de Marta Zuik, Américo Balán, Alberti, Bastos, argentinos, de Pablo Solano, Jim Amaral, Colombia.

En tal aluvión de dibujantes —que restableciendo todo el valor de la comunicación llegan a expresar a distintos niveles que el dibujo lo puede todo como por ejemplo Matta en su participación a la Bienal de San Juan, que transmiten a plenitud el mensaje poético (Toledo en el mismo certamen), que pueden abrumar por su capacidad de imaginación y trascendencia de lo real (Cuevas en Caracas), o por su fuerza condenatoria (Quijano en San Juan) o por su concentración dramática (Alcántara en Caracas)—, el dibujo y el grabado son como armas de combate que devuelven los artistas a su órbita real, los obligan a hacer contacto, los estimulan a la reacción; la visualidad pura, el juego, la protesta manipulada, el espectáculo de buena sociedad vanguardística, todo queda atrás. Esta enorme retaguardia de dibujantes y grabadores se convierte en la única vanguardia verdadera, operante y reconectada con una sociedad concreta.

Por eso, mucho más que una creación individual, dibujo y grabado se han ido transformando en la única creación colectiva de Latinoamérica en la última década. Hay que hacer justicia, sin embargo, a quienes —reiterando los modelos de Cuevas, Carlos Alonso, Grassmann, Zachrisson— consideraban

el dibujo como un trabajo de dedicación exclusiva, hasta construir mundos aparte, hechos de "fragmentos de la totalidad que nunca acaba", como dice Octavio Paz refiriéndose a la obra de Cuevas.³

En este caso querría señalar especialmente la tarea minuciosa, llena de nudos de ira y violencias contenidas, de Pedro Alcántara, de Colombia. El crítico Miguel González explica que la aparición de Alcántara en el ámbito nacional lo enriquece con dos experiencias importantes. "El conocimiento imposterizable de la violencia... —incorporar la neofiguración— lenguaje demoledor y sin sosiego en un momento crítico." Pero los "documentos" de Alcántara resultan de tan descomunal eficacia porque están avalados por una dicción enteramente original, por un dibujo que se ha ido progresivamente retorciendo y cerrando y alcanza su plena definición en las figuras viscerales presentadas en Caracas.

Al contrario de Alcántara en cuanto a técnica y soluciones plásticas se refiere, pero animado asimismo por igual espíritu reivindicativo, el ecuatoriano Guillermo Muriel ha trabajado casi secretamente, sin público y sin éxito, en series de dibujos sobre la violencia, cuyo poderoso alegato se manifiesta mediante diseños frágiles, líneas trémulas y cortadas, figuras y muchedumbres entre visibles e invisibles entregadas a la desesperación.

En otra dirección, que entronca con lo funambulesco y populachero, Hermenegildo Sábat (ya citado) realiza en los 42 dibujos de la serie intitulada *Al troesma, con cariño* (cuya traducción al español, del lunfardo, sería *Al maestro, con cariño*, mientras que la traducción para Latinoamérica exige explicar que el "maestro" es Carlos Gardel), la mayor proeza dibujística de los últimos tiempos, mezclando su formidable diseño con elementos "pop" enteramente folklorizados al ambiente argentino de suburbio y recursos cinéticos igualmente traspuestos. Esta tarea densa, de humor negro-tierno, conduce al otro punto de recapitulación, a la otra luz de túnel por donde se encaminan

3. Octavio Paz, "Totalidad y fragmento", incluido en *México en la obra de Octavio Paz III*, p. 490. Traba nuevamente hace más una paráfrasis que una cita textual del poema cuyas líneas leen: "fragmento total / que nunca acaba".

ciertas figuras nuevas del arte latinoamericano que se resisten a la rendición incondicional: la nacionalización del "pop".

Pero, antes de revisar dicha nacionalización, debemos consignar que también los dibujantes y grabadores no figurativos compusieron cosmovisiones tan sostenidas como peculiares; en este terreno, nada más bello, indudablemente, que los asteroides acribillados del brasileño Piza, que, flotando en sus firmamentos sensibles, atraviesan en triunfo los certámenes ya citados y las convocatorias de La Habana, además de las bienales de São Paulo.

En el *Boletín de Artes Visuales* número 13, correspondiente a 1965, el crítico Gómez Sicre escribía, a propósito del "pop-art". "En lo que produzcan [los jóvenes], deberán revelar una capacidad para penetrar, una conciencia, un conocimiento, que disten mucho del acto simplemente imitativo, del *pastiche*, de la copia tentadora de soluciones externas, en la que el análisis se estrella y la tolerancia se fatiga... Un solo ejemplo puede aclararnos más este punto; el llamado 'pop' es un movimiento que se origina —y ésta es una de sus causas— como rechazo o como crítica a una sociedad industrial en la que el hombre vive sobrecoigido ante el embate constante de la publicidad. Dentro de los Estados Unidos, donde nació, el hecho, como tal, es privativo de una región, casi sólo de una ciudad, Nueva York. Los productos del 'pop' extraídos de la rebelión —o si queremos, de la tácita interpretación— de los artistas neoyorkinos, corresponden a una verdad que los justifica... su motivación está explicada. Ya es legítima y puede ser absorbida por todo hombre que confronte una situación parecida a la del neoyorkino. Un artista, sin embargo, de una región rural de nuestra América, apartado de las condiciones de vida que dan razón a esta expresión plástica, está realizando un 'manierismo', está simplemente, copiando algo cuyo significado no puede entender porque no es parte de su propio vivir..."⁴

Esta advertencia resulta profética si se reconoce la invasión de adeptos del "pop-art" que se produce al acercarnos al final de la década 1960-1970; pero analizando con más cuidado esa misma invasión, hay que admitir la existencia de variantes del modelo

norteamericano que, confundidas al principio entre una mayoría de simples copistas, va tomando carácter al llegar al 70.

Se diría que los más jóvenes logran apoderarse de la señal para devolverla, como un bumerán, contra quien la emitió.

Este proceso parte, en primer término, de un cierto grado de conciencia y conocimiento acerca del material que se está usando, que es, básicamente, el póster. Así como Hauser denomina *film-age* a la época que sufre el impacto y enseguida la influencia, del cinematógrafo, nosotros podríamos llamar *poster-age* a la década del 60, puesto que la visión totalizadora e inmediata que supone el cartel, su tamaño, su posición, su simplicidad, su espectacularidad, representan, realmente, una nueva visión.⁵

Todos los elementos del cartel convergen sobre la necesidad de mostrar y el general desapego por "decir". La pintura o el objeto derivado del cartel reciben, lógicamente, la misma orden de mostrar de un modo rápido, episódico y perecedero; de tal manera, la obra de arte pasa a ser un apéndice de la sociedad de consumo, una infraestructura carente explícitamente de significados para poder ser absorbida sin problemas.

Lo que se muestra responde a recursos que constituyen en su conjunto un nuevo código visual, a saber: planismo; se trabaja mediante zonas planas de color unido; frontalismo: la solución de la obra aparece siempre en primer plano, tratándose de pintura, o en planos netos, claramente discernibles, cuando se trata de objetos. La dialéctica del espacio, los conflictos de la inclusión del tiempo, la necesidad de que cada visión artística, individualmente considerada, llegue a formular su propio sistema expresivo, desaparecen.

El "pop" pintado, adoptado por los jóvenes latinoamericanos de preferencia sobre conjuntos "pop" de objetos, situaciones, hechos concretos, persigue el contorno neto, bien sea por el diseño, bien sea por el límite del color. Se busca amortiguar el efecto de los grandes tamaños por la claridad, la vivacidad o la gracia de esos colores; también en este mismo sentido prestan servicio el arabesco y la recuperación de los "años veinte", así como el uso de recortes de plexiglás, el empleo de acrílicos y pinturas sintéticas, aunque el inglés Allen Jones y

4. José Gómez Sicre, "Al lector", *Boletín de Artes Visuales* [División de Artes Visuales, Unión Panamericana], n° 13, 1965, pp. 2-3.

5. Hauser, *The Social History of Art*, vol. IV, Segunda parte, pp. 214-246.

el norteamericano Rosenquist, trabajen en óleo sobre tela. Los modelos son, además de estos dos, Wesselmann (obra del 63, especialmente), Warhol como pintor, en menor medida el inglés Hamilton; pero entre ellos la influencia penetrante y visible la marca Rosenquist, quien, paradójicamente, es el que más corresponde al carácter urbano del "pop" y está más unido al escenario local neoyorkino.

Los argentinos van naturalmente a la cabeza de la adopción del "pop"; en el concurso Di Tella correspondiente a 1965, Luis Alberto Wells, Carlos Squirru y Fernando Maza, quien irá tanteando de ahí en adelante soluciones oscilantes entre el "pop" pintado, cierta geometría surrealista y el minimalismo, ya resultan epigonales del "pop". En ese mismo momento, el "pop" tiene en Colombia un ejecutante ingenioso, Carlos Rojas, quien realiza collages de corsés femeninos pegados a siluetas pintadas; su trabajo de ese momento, que por desgracia se modifica inmediatamente y no responde más que a la moda, puede introducirnos, sin embargo, en el caso de Colombia, país que acepta el "pop" como ningún otro en el continente, y lo procesa con gran energía y originalidad.

En 1966, varios artistas nuevos colombianos intentan la aventura del "pop" con una mezcla de humor y discreción formal que los salvan de la caída mimética; ellos son: Santiago Cárdenas (1937), quien regresa al país con un riguroso diseño aprendido en los Estados Unidos. "La vinculación de Cárdenas al arte "pop" —escribe el crítico Eduardo Serrano— es clara en la contemporaneidad de su temática, en su predilección por los objetos construidos por el hombre y en el aspecto iconográfico de algunas de sus representaciones. Sus diferencias en el "pop" son igualmente detectables... en su obra no se da esa coincidencia de temática y estilo que permite al artista el empleo de imágenes de la producción en masa..." "Yo no trato de hacer arte —dice Cárdenas por su parte—, yo pinto para hacerme."⁶ El resultado es una visión despojada y fría, solitaria e inhumana, de cosas perfectas que permanecen fuera de cualquier contingencia. Al mismo tiempo que Cárdenas, otra pintora colombiana (ya citada) Beatriz

González,⁷ prepara los esmaltes "pop" para mostrar *La historia extensa de Colombia*, y Teresa Cuéllar lleva al paroxismo sus voluminosas pilas de frutas y sus opulentos floreros. Queda así cerrada la plana mayor de pintores nacidos cerca del año 40 que se constituyen, voluntariamente o por coincidencia, en la estirpe que perpetuará los volúmenes precisos, las zonas planas de color, la concepción cerrada y autosuficiente, la imaginación deformante y el sentido del humor de Fernando Botero.

La llegada del "pop" a Colombia, por consiguiente, encuentra el campo artístico abonado de una manera excepcional por un "proto-pop" como es Botero, por un lado, y por la vertiente constante de la irrisión, ya analizada como segunda naturaleza del país, que da a Hernando Tejada (*Teresa, la mujer mesa*, 1970), con veinte años de anticipación a Álvaro Barrios, 1945 (*Simplemente María*, 1970). Por eso la primera generación "pop" se mueve con una facilidad y soltura enteramente singulares, cuando presenta sus obras hijas de la "edad del cartel" en 1966. De esta generación que es brillante y numerosa destacaré a Sonia Gutiérrez (*Me quiere mucho, poquito y nada*, 1967) y particularmente a Ana Mercedes Hoyos, cuyas series de buses, ventanas y puertas, meticulosamente trabajadas al óleo bajo el recuerdo fecundo del norteamericano Edward Hopper y también bajo el encanto de Magritte, representan el más serio intento de traspaso de las técnicas del "pop" pintado al clima oscuro y desencajado de Bogotá.

Sin embargo, el mundo de Ana Mercedes Hoyos, mundo paralítico y alucinante que yace bajo vallas publicitarias y botellas acromegálicas de Coca-Cola, es, todavía, un sistema estético.

Enfrentando el "pop" como idea estética, otro grupo colombiano, que integra gente de distinta edad, pero que podría encarnarse en Clemencia Lucena (1945), se lanza decididamente al "pop" político. "Estamos invadidos de un arte propio de un país superdesarrollado... de un arte que se permite el lujo de no decir nada... somos los compradores a altos precios, los vendedores a bajos precios... los imitadores mediocres... los puestos de avanzada de la metrópoli en la América pobre...

6. Santiago Cárdenas, *II Bienal de Arte Coltejer Medellín*, Medellín, Editorial Colina, 1971, s.p.

7. En el original Traba escribió por error Beatriz Cárdenas, pero es evidente por la obra que discute que se refirió a Beatriz González, por lo cual el texto original ha sido corregido.

Necesitamos un arte que nos sirva de arma contra la alienación... la medicina de la comunidad para la peor de las enfermedades mentales: la corrupción de la conciencia."⁸ Estas declaraciones juveniles, generales, entresacadas de un texto de Clemencia Lucena, podrían perfectamente ser suscritas por quienes decidieron emplear el "pop" como arma. En primer lugar, hay que concederles el beneficio de la originalidad; salvo algunas inevitables inclusiones de la fatal fotografía de Vietnam, de Johnson sonriente, de algún niño de Biafra o del Che Guevara, los nuevos "pop" se manejan con elementos locales. Es por eso que hablo de nacionalización del "pop", ya que creo que no puede hallarse mejor forma de definir, y al mismo tiempo de calificar elogiosamente, los dibujos de reinas de belleza o de niñas de buena sociedad ejecutados por Clemencia Lucena, intercalados con textos inocuos y sangrientos; o el *Homenaje a María Cano* de Diego Arango y Nirma Zárate, así como sus respectivos periódicos murales sobre Colombia 71; o *En pocillo grande, Colombia nuestra tierra*, de Alfredo Guerrero.

Aunque cito algunas obras con ánimo de ejemplificar el viraje de noventa grados del "pop" colombiano, aclaro enseguida que lo que juzgo realmente interesante es el viraje mismo, el sentido colectivo de dicho viraje y la manera hábil como, siguiendo aparentemente las reglas del juego, lo han ido llevando a terreno propio y lo han convertido en una casamata cuyas baterías apuntan claramente al enemigo. Esta onda expansiva alcanza casi todo el continente: Gracia Barrios, en Chile, usa progresivamente los recortes de figuras a lo Pistoletto, para describir el pueblo bajo chileno; Luis Jaso emplea en México la misma técnica de contrapunto y recortes para describir enfrentamientos de huelguistas y manifestantes con el ejército; José Rosa, de Puerto Rico, utiliza contornos netos y una viva imaginación surrealista para contar *el Bataclán del Condado*; José Moreno, de Chile, saca de la descarga del revólver la bandera norteamericana, Carlos Irizarry de Puerto Rico combina la imagen de Nixon con el *Guernica* de Picasso; Raúl Martínez, en Cuba, describe un Martí "pop" con un gran bigote plano bajo flechas y estrellas; Hernando Cárdenas, de Colombia, inventa un revólver transparente cargado con esquele-

tos a manera de balas. Muchas de estas obras y otras semejantes son pasajeras, demagógicas, carecen de rigor en el estilo y de continuidad en la protesta; pero el síntoma de "adaptación" es ya positivo. Gracias a tales comportamientos, por otra parte, se hace aparente la gratuidad de las conductas opuestas, es decir, del "pop" mitificado por dóciles seguidores. Tal es el caso del biombo presentado por Juan Gómez Quiroz en la Bienal de San Juan (1970); los movimientos de soplete sobre papel (Liliana Porter) o de soplete sobre metal (Dignac); las figuras recortadas y los volúmenes rotundos de Arnold Belkin en México; las rayas, recortes y objetos con que Sergio Camporeale va tras las huellas de su compatriota Seguí, en la Argentina: las composiciones de fragmentos y burbujas de Darío Mora en Cuba.

El "pop" no es un sistema de trabajo sino un repertorio de signos neoyorkinos; de ahí que la única posibilidad de traspaso sea la de ridiculizar los signos o de emplearlos para el ataque. Cabrían, finalmente, algunas posiciones marginales; los trabajos de Gilván Samico (1928, Brasil), o de otro brasileño, Raimundo de Oliveira, representarían una suerte de "pop" nacido por generación espontánea y sin ninguna relación con los repertorios neoyorkinos. Samico, especialmente, al usar la técnica del cartel, tintas planas, letras, efectos decorativos, alcanza un aire familiar con la dicción directa del "pop". Otra posición marginal la consigue la brasileña Ana Letizia Quadros, usando el color plano para definir formas concretas que sin embargo carecen de cualquier referencia con las realidades de la sociedad de consumo, o el cubano Emilio Sánchez (1921) aceptando esa misma línea clarificadora y literal para mostrar fachadas vacías.

Una última contrapropuesta del arte latinoamericano en la década 1960-1970 la constituye el erotismo. Parece obligado recordar en este punto la energía con que Marcuse denuncia la pérdida del erotismo dentro de la sociedad opresora, cuyo modelo es la civilización norteamericana, mientras que aspira al estado donde el "libre desarrollo de la libido transformada dentro de nuevas instituciones, al tiempo que erotizaría las relaciones de la mera sexualidad integrándolas dentro de un orden mucho más amplio, incluyendo el orden del trabajo. Dentro de este contexto, la sexualidad tiende a su propia

sublimación".⁹ Revisando a Freud en el punto donde el maestro consideró que la infelicidad y la represión debían existir necesariamente para que prevaleciera la civilización, Marcuse alienta una revolución liberadora que siempre encontrará en él su pensador más disponible. No es ajena a este aire libre la proposición de la más joven crítica norteamericana, Susan Sontag, cuando solicita una erotización de la apreciación y del juicio crítico.¹⁰ Sin embargo, la liberación sexual que se ha producido a tantos niveles en los Estados Unidos no ha convergido hacia el erotismo, sino hacia la representación libre de la sexualidad o hacia la tolerancia total de la pornografía. Por consiguiente, el erotismo en artistas latinoamericanos significa, desde ya, una postura independiente con respecto a las señales del norte, al tiempo que un insólito intento de sublimación de la sexualidad.

Exactamente en la antípoda del "pop", el arte erótico no muestra ni presenta imágenes concretas y explícitas; la imagen dada es al mismo tiempo escamoteada en su más íntimo y secreto sentido, y la relación con la sexualidad no se marca expresamente; el erotismo es un subentendido que responde a un proceso mental, a una inferencia entre significados expresados. Dentro de un análisis estructuralista, el erotismo correspondería a la metonimia, es decir, al deslizamiento de significados entre uno y otro soporte lingüístico. De ahí que el erotismo sea un producto más excepcional, que su comprensión sea más sutil y que el mensaje liberador que implica pase muchas veces inadvertido. Sin embargo, es el mayor esfuerzo de la cultura por destruir la falsa alianza "civilización-represión", que en nuestro continente debía plantearse bajo los términos más adecuados de "subdesarrollo-represión". Si la ola de libertinaje sexual y de pornografía declara derrotada, en las sociedades altamente industrializadas, la sutileza del erotismo, en nuestras sociedades, en cambio, el erotismo puede ser la única vía circulatoria de una sexualidad drásticamente reprimida por sistemas arcaicos, castas dominantes e iglesias cavernícolas.

9. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1966, p. 202. Véase el capítulo "The Transformation of Sexuality into Eros" [*Eros y civilización*, Barcelona, Planeta, 1985].

10. Susan Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Picador USA, 1966, p. 14 [*Contra la interpretación*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000].

Aunque la tentación de tocar transitoriamente temas eróticos o sexuales haya sido muy frecuente en la década que nos ocupa, son pocas las obras que han tratado de expresar el erotismo de un modo sostenido y constante. Entre ellas, además, hay apreciables diferencias, que van desde la tentación del escándalo hasta el extremo despojamiento de toda aclaración sexual.

Entre los primeros colocaría a Emilio Renart, argentino (1925), quien, después de ganar el Premio Especial del Di Tella en 1964, expone en Washington, a fines de 1965, una excelente serie de treinta dibujos donde, mejor aún que en sus construcciones y objetos tridimensionales, se destaca, agresivamente, el valor de lo físico. "...Estamos llegando lenta, progresivamente, a la explosión del átomo de la psiquis", escribe Renart para su autopresentación del Premio Di Tella 1965;¹¹ a pesar del exceso y trascendentalismo (muy nacional) de sus declaraciones, es más bien por vía intuitiva que por vía intelectual que Renart da en el clavo de una organicidad oscuramente manifiesta, que golpea bien el meollo de lo erótico creando un repertorio original de excavaciones, protuberancias, pelos, fibras, oquedades, túneles, donde a veces la literalidad (caso Premio Di Tella 64) perjudica la sugestión del conjunto. Su sentido de lo erótico en tales objetos linda, además, con sistemas expresivos actuales y generalmente "kitsch", con los conceptos de ciencia-ficción, con decorados de televisión, con la brutal rotundidad de formas típica de los cómics, con el hallazgo de una organicidad tentacular, grosera, futurista.

Moviéndose en un registro más complejo, relacionado no solamente con su personalidad sino también con su ambiente, el colombiano Luis Caballero (1943) es uno de los pintores latinoamericanos de la década que ha sido más consecuente con el reclamo del erotismo. El crítico Eduardo Serrano lo ha definido en esta forma: "El arte de Caballero es francamente erótico no obstante, o precisamente, por ser él producto de una sociedad puritana y, con respecto al sexo, católicamente culpable... Deambulando horizontal o verticalmente, o apoyados sobre el horizonte de su protegido paraíso sexual, de los poros

11. Emilio Renart, "¿Utopías?", *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1965*, Buenos Aires, ITDT, 1965, p. 62.

de esos cuerpos destila el placer de su propia sensualidad y el convencimiento del poder y la bondad de su naturaleza. Por eso pueden esgrimir contra la cara y los prejuicios del observador sus sexos saludables". Las figuras pintadas por Luis Caballero, efectivamente —que alcanzan su mejor expansión en el espacio ambiental ganador del primer premio de la Bienal Coltejer de 1968, Medellín—, tienen profundas motivaciones éticas, aunque hayan sido resueltas como objetos visuales definidos, concretos, cuya relación con un espacio sin referencias es la clave del sentimiento solitario que las domina. Porque la revancha del sexo, el pudor y la desinhibición, la indecisión de lo masculino y lo femenino, la nostalgia de un mundo físico abierto, la delicadeza para insinuar las uniones y los abrazos, todo se lleva a cabo en un clima elíptico, de fuga y pánico, indeclinablemente solitario. En Colombia, quizá por su condición genérica de país tradicional, católico y reprimido, sexualidad y erotismo se han dado, episódicamente, con bastante frecuencia. Los dibujos poligrafiados de Carlos Rojas en 1960, la explosión sexual de la obra de Norman Mejía en 1964, los dibujos eróticos de Carlos Granada por la misma época, marcan una constante necesidad, un acoso del erotismo que sería vano desprender de la idea de desafío y liberación.

En la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (ya citada) los dibujos más rotundamente eróticos fueron los *Desnudos* de Darío Morales (1944), representando torsos y pubis desnudos, apoyados en sillas, las piernas semicubiertas por oscuros "panties" transparentes; y la "Figura" de Santiago Cárdenas, de pie y sólo visible hasta un poco más arriba de los muslos, mientras el resto del cuerpo desamparado y así expuesto se consumía en sombras y cortes. Norteamericano de origen, pero residente en Colombia, Jim Amaral es, por otra parte, el dibujante erótico más sorprendentemente morboso y delicado de la década, si nos atenemos a su producción de 1969-70 donde la obsesión del sexo y la vía del surrealismo se alían a una anotación sutil que va abriendo con la línea una silenciosa maraña de visiones eróticas.

El erotismo pervive sobre un espectro tan amplio, que es bastante difícil seguirle el rastro. Puede aceptar caminos directos e indirectos. Las "erografías" dibujadas por Guillermo Núñez en 1964, por ejemplo, pertenecen al primer género, así como la

serie de lenguas expuestas en Medellín en el 70; colocaría, en cambio, en el segundo grupo, algunos oscuros guaches y tintas de Acosta León, pintor cubano que se suicida en 1964; la parte de la obra del puertorriqueño Julio Rosado del Valle vinculada con formas animales ampliadas, crisálidas, caparazones, patas y cuerpos de insectos; los dibujos y óleos de Abularach del 63 y 64, donde predominaba una concepción de vértebras, pero también los párpados de sus últimos dibujos de ojos (1971); los grabados que la venezolana Marisol presentó a la Bienal de San Juan (ya citada); la *Cámara ardiente* de Vinicio Horta (1942), de Brasil, aclarando que el erotismo radica, en su caso, en el estilo de dibujo redondeado y voluptuoso mejor que en la descripción de órganos sexuales.

Pero, en la misma medida en que el erotismo desaparece con la explicitación del significado sexual, también se enriquece con la capacidad de ocultamiento y correlativo develamiento que demuestre el artista. Nadie parece haber desarrollado en la década dicha capacidad con mayor eficacia que dos artistas cubanos: Zilia Sánchez y Agustín Fernández. Zilia Sánchez, quien se inicia en La Habana alrededor de 1956, se radica luego en Nueva York y actualmente en Puerto Rico, deriva su obra hacia las estructuras elementales de 1969 y 1970, donde produce una de las tantas experiencias modulares de actualidad; sin embargo, la condición de esas formas modulares, modeladas sobre bastidores pintados, ya revela un espíritu distinto —iluminado por la búsqueda viva, pasional y nerviosa—, de experimentos que trasciendan lo puramente formal; así produce conjuntos cuyas ondulaciones, depresiones y elevaciones están signados, no sólo por una voluntad orgánica, sino por un placer sensual, por un verídico entusiasmo por desnudar fuerzas eróticas y atribuirles un vasto poder de decir, tal comunicación llega a su apogeo en composiciones enormes como *Afrodita*, donde se exasperan ondulaciones y excavaciones en una gran forma sensible. Blancos, o una gama sorda de grises, ocres, amortiguan la virulencia de la comunicación erótica. Por el mismo recurso, el más notable pintor erótico de la década, Agustín Fernández, rebaja asimismo el constante impacto de sus composiciones realizadas entre el 1965 y el 1970. Agustín Fernández nace en el 28 en La Habana, reside en Francia del 59 al 68 y en Puerto Rico a partir de esta fecha; su formación, por consiguiente, es ente-

ramente europea y su colocación en nuestro cuadro correspondería más adecuadamente a la década anterior; pero por encima del trabajo efectuado en tal período, oscilante entre surrealismos vinculados tanto a Matta como a André Masson, interesa su obra actual. La inclusión de Agustín Fernández en la exposición Picabia-lène (París, "Furstemberg", 1965) y, al año siguiente, también en París, en una muestra conjunta cuyas estrellas fueron Dalí y Tanguy, señala su inclusión oficial en el surrealismo. Su participación en la muestra del Center for Interamerican Relations, Nueva York, 1970, junto con Downey, Gego y Gabriel Morera, lo ubica, además, entre conceptualistas y ópticos. La relación la da acertadamente el crítico Ramón Ferreira cuando escribe: "Agustín Fernández no es un intérprete de sueños... es un pintor de las metamorfosis de la experiencia erótica, de la urgencia carnal convertida en abstracción permanente al servicio de la función estética". La repetición de un tema, formas redondas, perforaciones, semiesferas, es empleada por Agustín Fernández, por consiguiente, dentro de un movimiento dialéctico que vuelve sus composiciones ricas, densas y complejas, sacándolas de la "visualidad pura"; nada menos visual, más recóndito y secreto, más insinuante y perturbador, que conos, circunferencias, cortes, sombras, hendiduras; pero el erotismo así propuesto y negado, explicado y retraído, llega a un momento clásico, al furor frío de la muestra de Nueva York, a la inseminación artificial del erotismo.

Entre los frutos, senos, muslos esféricos de la jungla de Wifredo Lam y las esferas "perversas" de Fernández hay una misma voluntad de dicción, áspera y fundamentalmente americana, que vuelve a alistar el detonador y subraya imperiosamente su existencia.

No quisiera cerrar este recuento de situaciones y puntos clave sin hacer aunque sea una exigua referencia a artistas que, por la índole de su trabajo, escapan de los sistemas de expresión más conocidos.

Así como en la década 1950-1960 este campo marginal quedaría ocupado por el diseño de jardines del brasileño Roberto Burle-Marx, una de las figuras creadoras más notables del continente, mencionaría al menos tres artistas en la década del 60 al 70: uno, el diseñador de joyas uruguayo Piria Jáuregui, quien junto con su mujer ha traspuesto a plata y piedras nacionales,

preferentemente, un mundo escandalosamente barroco, con un desorden sin explicaciones ni atenuantes, de una formidable belleza explosiva; otro, la ceramista venezolana Tecla Tofano, en las obras correspondientes a 1967-68, donde también se verifica una imaginación expansiva, beligerante, puesta al servicio de frutas, animales, torres, forzando a la cerámica a ser objeto autónomo sin perder su calidad y función limitada, creando así la violación constante de los límites, la inmodestia de la humildad; el tercer creador es la colombiana Olga de Amaral, tejedora, cuyo espíritu de invención amplía a tres dimensiones, situaciones móviles, texturologías complejas e inesperadas, una trama que jamás deja de serlo porque intenta ser, estricta y fervientemente, tejido.

Aun cuando la marcación de tendencias generales es tan peligrosa, hay que correr, sin embargo, el riesgo de ver globalmente un continente como el nuestro, balcanizado sin cesar y a plena deliberación por el imperio. Es sólo ese "ver entero" lo que nos permite acusar la tendencia asimilista y mimética de la última década, pero también la uniformidad de tal marco destaca, como excepcionales y singularmente valiosas, las situaciones individuales de los artistas citados y otros que no se mencionaron expresamente por considerarlos menos ejemplificadores.

A través de ese proceso, es evidente la pérdida progresiva del concepto de obra de arte como signo. Recordar entonces la lección de Mukarovsky, explicando la obra de arte como un conjunto de tres partes—"a) obra material; b) objeto estético que se arraiga en la conciencia colectiva y ocupa el puesto de significado; c) relación... que apunta al contexto total de los fenómenos sociales... de un medio ambiente determinado"—parece tremendamente necesario. Porque el "objeto estético" creado a imagen y semejanza del modelo norteamericano o europeo carece de todo arraigo en una conciencia colectiva que no roza ni representa y, por consiguiente, también carece de poder de comunicación. Cada vez más el arte continental es un conjunto de objetos a secas, no de objetos que significan.

La pérdida del poder de significar y comunicar es, para nosotros, mucho más que un problema semiológico; toca de mane-

ra medular dos puntos, la obra de arte y la crítica que la acompaña, la cual ha sufrido un proceso similar, cuando no más grave, de enajenación, que el mismo objeto estético, al deponer su función indagatoria y requisitoria

"En nuestras sociedades subdesarrolladas, y por esta razón descontentas consigo mismas, todo debe ser puesto en tela de juicio —escribe Darcy Ribeiro en su libro *Las Américas y la civilización*—. Es preciso que todos indagemos los fundamentos de todo, preguntándose respecto de cada institución, de cada forma de lucha, e incluso de cada persona, si contribuye a perpetuar el origen vigente o si, por el contrario, su actitud propende a la transformación y a la institución de un orden social mejor. Este orden social no representa una entelequia. Representa tan sólo aquello que permitirá al mayor número de personas comer más, vivir decentemente y educarse. Una vez alcanzados los niveles de abundancia, salubridad y educación que la tecnología moderna permite, pero que impide la estructura social existente, entonces podremos entrar en el diálogo de los ricos sobre las angustias que hacen tan 'infelices' a los pueblos prósperos y posiblemente tengamos entonces algo que decir sobre los sinsabores de la riqueza."

Esta consideración que Darcy Ribeiro hace en su introducción a los tres tomos sobre los pueblos de América resulta aplicable a nuestro problema particular; porque los sinsabores de la estética del deterioro o del arte derivado de la tecnología ideológica, que se debaten entre los críticos de las culturas altamente industrializadas, nos deberían ser tan ajenos como los debates pro o contra el McLuhanismo. Es verdad que la información obtenida por los centros latinoamericanos de países más o menos subdesarrollados se hace ya en plena sincronía con los centros altamente industrializados, pero ni vivimos ni sufrimos las alteraciones que motivan dicha información y que, radicalizadas en los últimos años, han llevado a enunciar la decadencia y muerte del arte.

En el terreno de la crítica, la perpetuación del orden vigente que menciona Darcy Ribeiro se produce siempre que un crítico hace suyos los pánicos de la crítica de la decadencia. Al refrendar la extinción del arte, el crítico está desguarneciendo un frente al cual el imperio norteamericano teme hoy día más que a ningún otro: el frente de las vanguardias nacionales, cuyo

papel de activas antagonizantes de los sistemas imperantes se hace cada vez más patente.

Nada puede ser más peligroso para el imperio que sus súbditos coloniales lleguen a advertir, por uno y otro camino, que pueden hablar por ellos mismos, y que lo que deben decir no está viciado por el cansancio de un lenguaje progresivamente carente de significado.

Que la expresión revista un valor, que el artista latinoamericano encuentre el secreto de su supervivencia al redescubrirse "eterno recreador de mitos", como dice Juan García Ponce rechazando el supuesto y falaz "punto muerto" de las artes plásticas; que las situaciones latinoamericanas, en la mayoría de los casos, sean explosivamente emergentes y en tal condición no participen de la filosofía de la derrota y de los profundos escepticismos ajenos; que a pesar de la infamia moral, física y económica en que subyacen la mayoría de nuestros pueblos, sus capacidades y recursos imaginativos siguen existiendo al estado potencial y, por el contrario, el vuelo imaginativo parece haberse elevado en la desgracia; que muchos artistas jóvenes, enfrentando la avalancha mimética, hayan perdido progresivamente el miedo de ser tildados de "provincianos" o calificados de "realistas"; que los pueblos tomen la revancha contra las ciudades, la región contra la capital, el hombre corriente contra la elite, la ironía contra el trascendentalismo, la crítica sobre la apatía, todo esto son síntomas que deberían ser perseguidos concienzudamente por la crítica, hasta ser hipostasiados, como evidencias de salud en una paradójica situación de falsa enfermedad.

Esto ayudaría a la campaña de descrédito que, a plena conciencia, debe adelantarse contra los objetos sin sentido que invaden las artes nacionales; ayudaría a ironizar sobre los "happenings", las copias de "minimal", "mec", "op", "pop", "camp", y a descubrir cuántos ingredientes de esas nuevas maneras de no-decir existían en latencia en Latinoamérica y pueden ser encaminadas al desarrollo de maneras paralelas de "decir".

Pero, fundamentalmente, tales actitudes cambiarían, entre nosotros, la mecánica de adopción de la modernidad o de la actualidad. Hasta los años treinta, en efecto, el proceso de modernización consistía en una "puesta al día", presidida siempre por la pasión y el culto del universalismo. Ahora, en cambio,

tal como se desprende de los mejores creadores tanto en el orden literario como artístico, la relación con la actualidad tiende a ser localmente irreverente y a formular sus premisas sobre el desacato y la contradicción. Esto permite entrever, por las grietas del cataclismo cultural de los centros desarrollados, los beneficios de la barbarie.

¿Acaso la cultura europea, a través de una de sus mentalidades más lúcidas como la de Walter Benjamin, no ha desdorado su mayor lustre —dado por la acumulación cultural a través de los siglos—, haciendo ver qué horrores, qué barbaries, la segmentaban? Digamos que entre nosotros hay una barbarie que preservar, de la cual se pueden extraer capacidades creadoras; es la parte no incontaminada sobre la cual se han ido depositando tal cantidad de proyectos no premeditados, de sueños y aspiraciones casi involuntarios, de vivencias y sistemas de defensa mecánicos, de modos originales de visión y sensibilidad que, al fin, se harán conscientes para enunciar otra manera de percibir, organizar y comunicar.

Si la revolución futura, como asegura Marcuse, no será planteada por razones económicas sino por el surgimiento de una nueva sensibilidad que buscará nuevos objetivos y prioridades para el hombre, el artista tendrá mucho que ver con esa revolución.¹² Y en Latinoamérica, si comprende cabalmente su papel decisivo en el enfrentamiento de valores, no sólo en episodios políticos, será un revolucionario.

Índice de nombres y temas

Abreu, Mario: 109, 138, 188.
 Abularach, Rodolfo: 75, 93, 104-106, 170, 211, 223.
 Acero del Pacífico (Chile): 109.
 Acha, Juan: 164.
 Acosta, León: 176, 180, 223.
 "action painting": 62, 184, 188.
 Adorno, Theodor: 144.
 Agam, Isaac: 148.
 Aguilera Cerni: 160.
 Aizenberg, Roberto: 133.
 Alamán: 136.
 Álamos, Tatiana: 212.
 Alberti, Leon Battista: 166, 212.
 Albizu, Olga: 175.
 Alcántara Herrán, Pedro: 161, 211, 212, 213.
 Alegría, Ricardo: 208.
 Aleijadinho: 65.
 Alianza para el Progreso: 205.
 Alix: 101.
 Alloroa: 90.
 Alloway: 160.
 Almeida: 97.
 Alonso, Carlos: 106, 109, 129-132, 213.
 Alpuy, Julio: 136, 201.
 Alvarado, Roberto: 171.
 Álvarez Acosta: 106.
 Amaral, Jim: 212, 222.
 Amaral, Olga de: 225.
 Amighetti, Francisco: 209.
 Antiestética (Noé): 192.
 Antúnez Zañartu: 106, 108, 110, 112, 201.
 Antúnez, Nemesio: 202, 208.
 Anuszkiewicz, Richard: 119, 167.
 Appel, Karel: 192.
 Aragon, Louis: 182.
 Arango, Diego: 218.
 Aray, Edmundo: 134.
 Arcay Sobrino: 108.
 áreas abiertas: 86, 92, 112, 157, 185-204.
 de franca apertura: 137-138.
 áreas cerradas: 86, 92, 93, 101, 112, 132, 157, 158-185.

Argan, Giulio Carlo: 113, 114, 160.
 Argentina: 87, 123, 191-198, 206, 208, 216, 219.
 Arguedas, José María: 88, 96, 165.
 Arias Vera, Luis: 165.
 Arias, Luis: 164.
 Arnal, Enrique: 90, 167.
 Aróstegui: 107, 170.
 Arroyo, Miguel: 188.
 "arte conceptual": 166.
 "arte erótico". Véase erotismo.
 "arte óptico". Véase óptico, arte.
 Arte de América y España: 105, 115, 130, 170.
 Arte Latinoamericano desde la Independencia: 110.
 Arte Nuevo, grupo: 163-164.
 "arte povera" o pobre: 160, 166, 200, 202, 208.
 Véase también "arte conceptual".
 Ashton, Dore: 183.
 Atahualpa: 90-91, 96.
 Ayoroa, Rudy: 167-168.

Bacon, Francis: 192.
 Báez, Myrna: 106, 175, 212.
 Balán, Américo: 212.
 Balmes, José: 108, 115, 201.
 Barreda, Ernesto: 106, 108, 110, 120.
 Barrios, Álvaro: 159, 217.
 Barrios, Gracia: 201, 218.
 Barthes, Roland: 59.
 Basaldúa, Héctor: 122.
 Baskin, Leonard: 129.
 Bastos, Abreu: 212.
 "Bateau Lavoir": 193.
 Batlle Planas, Juan: 197.
 Beardsley, Aubrey Vincent: 147.
 Belaunzarán, Carlos: 211.
 Belkin, Arnold: 209, 219.
 Benedit, Luis Fernando: 197.
 Benjamin, Walter: 228.
 Benoit, Pedro: 101.
 Bercetche, Juan: 141.
 Berdía, Norberto: 136.
 Bermúdez, Cundo: 175.
 Bermúdez, José: 107, 111, 175.
 Bernard, Claude: 126.
 Berni, Antonio: 84, 87, 122, 132.
 Bertini, Gianni: 196-197.
 Bessoudo, Ruth: 211.

Betancourt, Rómulo: 134.
 Bhering, Edith: 209.
 Biblioteca Luis Ángel Arango: 187.
 Bienal Americana de Arte (Córdoba): 109, 110, 135, 167, 200, 201, 202.
 Bienal Americana de Artes Gráficas (Cali): 208-209, 222.
 Bienal Americana de Grabado (Universidad de Chile): 208.
 Bienal Centroamericana de pintura (Costa Rica): 170, 171.
 Bienal de Arte Coltejer (Colombia): 160, 165-168, 172, 188, 193, 222.
 Bienal de Caracas: 210.
 Véase también Salón de Caracas.
 Bienal de Escultura de Montevideo: 167.
 Bienal de Lima: 165.
 Bienal de Medellín. Véase Bienal Coltejer.
 Bienal de Quito: 167.
 Bienal de San Juan (Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, Puerto Rico): 171-172, 208-209, 210-212, 219, 223.
 Bienal de São Paulo: 134, 152, 172, 198-199, 202, 204.
 Bienal de Venecia: 198.
 Bienal Interamericana de Pintura y Grabado (México): 106.
 Bigaud, Wilson: 101.
 Blanco, Lourdes: 187.
 Blas, Camilo: 88.
 Blinder, Olga: 167.
 Boletín de Artes Visuales (OEA): 214.
 Bolivia: 90, 92, 166-168, 205.
 Bonevardi, Marcelo: 111.
 Bonnard, Pierre: 147.
 Bonomi, María: 210.
 Borges, Jacobo: 134-135.
 Borges, Jorge Luis: 138.
 Botéro, Fernando: 75, 95, 107, 110, 126-127, 159, 184, 217.
 Boto, Marta: 108.
 Bourdieu, Pierre: 154-155.
 Bradbury, Ray: 123.
 Brasil: 84, 87, 110, 136-137, 157, 191, 198-200, 208, 219.
 Breton, André: 85.
 Brizzi, Ary: 191.
 Bru, Roser: 111, 120, 201.
 Brughetti, Romualdo: 192.
 Buenos Aires: 191.
 Burga, Teresa: 164, 165.
 Burle-Marx, Roberto: 224.
 Burztyn, Feliza: 159.
 Butler, Horacio: 122, 197.

Caballero, Luis: 221.
 Cabrera, Germán: 204.

Cabrera, Roberto: 171, 209.
 Cabrera, Servando: 176.
 Cajigas, Amelia: 159.
 Calder, Alexander: 133, 148, 186.
 Calderón, Constanza: 170.
 Calzadilla, Juan: 134, 210.
 Camacho, Jorge: 176.
 Camargo, Iberé: 199.
 Camargo, Sergio de: 199.
 Camnitzer, Luis: 201, 209, 211.
 Camporeale, Sergio: 219.
 Canadá: 208.
 Canaday, John: 182.
 Cancela, Delia: 194.
 Cancela-Mesejean. Véanse Cancela, Delia y Mesejean, Pablo.
 Cañas, Carlos Gonzalo: 120, 170.
 Cárdenas, Hernando: 218.
 Cárdenas, Santiago: 216, 222.
 Cardoza y Aragón, Luis: 182.
 Careaga, Enrique: 167.
 Caribe: 92, 94-95, 191.
 Carli, Enzo: 90.
 Carpentier, Alejo: 86.
 Carreño, Mario: 175.
 Carrera: 168.
 Carrillo, Lilia: 115, 181.
 Carrington, Leonora: 83.
 cartel: 178-179.
 Casa de la Cultura (Quito): 89.
 Casa de las Américas (La Habana): 212.
 Castagnino, Juan Carlos: 122.
 Castelli, Leo: 62, 122, 166.
 Castellón, Leonardo: 171.
 Castro, Fidel: 176-177, 178, 180-181.
 Castro-Cid: 111, 115.
 Catlin, Stanton: 110.
 CAYC. Véase Centro de Arte y Comunicación.
 Celant: 166.
 Center for Interamerican Relations (Nueva York): 224.
 Centro de Arte en Port-au-Prince: 102.
 Centro de Arte y Comunicación (CAYC): 141-142, 196-197.
 "Cercle et Carré": 87.
 Cerra, Mirta: 176.
 César [Cesar Baldaccini]: 123.
 Cézanne, Paul: 61, 85.
 Chacón, Luis: 190.
 Chamberlain: 62.

Charifker, Guita: 210.
 Chase Manhattan Bank: 174.
 Chaves, Santos: 209.
 Chierico, Osiris: 131.
 Chile: 110, 200-201, 205, 208, 209, 218.
 Christo [Christo Javacheff]: 123.
 Cifuentes, Hugo: 95, 212.
 Cinetismo: 123, 124, 125, 161-162, 167-168, 185-190, 195, 210.
 efectos / recursos cinéticos: 204, 213.
 Cirlot, Juan Eduardo: 120.
 Claudín, Fernando: 176.
 "Cobra", grupo: 192.
 Codesido, Julia: 88.
 Coen, Arnaldo: 129, 181, 183.
 Collie, Alberto: 190.
 Colombia: 84, 87, 92, 93-96, 110, 158-166, 208, 209, 216-219, 222.
 Colombino, Carlos: 110, 167.
 Colvin, Marta: 198.
 comunicación: 69-70, 77-78, 98, 128-129, 133, 144-145, 159, 179,
 196-197, 202, 211, 223.
 conceptualismo: 200, 224.
 Condori: 65.
 Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA): 170-171.
 Consuegra, Hugo: 175-176, 179.
 Contra maestre, Carlos: 134, 190.
 Cornell, Joseph: 204.
 Coronel, Pedro: 129.
 Coronel, Rafael: 181, 184.
 Corzas, Francisco: 129, 181, 182, 184.
 Costa Rica: 92, 169, 170, 208.
 crítica: 63, 67, 73, 76-77, 79-80, 123, 144, 154-157, 183, 227.
 Cruxent: 120, 211.
 Cruz Díez, Carlos: 108, 125, 148.
 Cuba: 84, 92, 143, 173, 175-181, 205, 208, 209, 219.
 Véase también Revolución cubana.
 Cuba Socialista: 176.
 Cuéllar, Teresa: 159, 217.
 Cuevas, José Luis: 83, 103-104, 106, 107, 127-130, 171, 182, 184-185,
 211, 212-213.
 Cugat, Delia: 212.
 Cuixart, Modest: 120.
 Cúneo, José: 85.

 D'León, Omar: 171.
 Dalí, Salvador: 224.
 Damiani: 106, 112, 115.
 D'Arcangelo: 162.

Dávila, Alberto: 84, 115.
 Dávila, Carlos: 166.
 Dávila, Jaime: 163, 165.
 Dávila, José Antonio: 190.
 Dávila, Rubela: 165.
 De Kooning, Wilhem: 61, 94, 135, 192.
 de la Vega, Jorge: 106, 108, 121, 191-192.
 De Lamonica, Roberto: 210.
 De Silva: 106.
 Deira, Ernesto: 106, 108, 191, 193.
 Delfín, Victor: 164.
 Demarco, Hugo: 108, 122, 199.
 Denise René, (galería): 122, 189.
 Derberq, Germaine: 191.
 Desnoes, Edmundo: 179-180.
 dibujo: 105, 111, 128, 129-131, 134, 158, 184, 190, 201, 206-209, 212-213, 217-220, 222.
 Di Cavalcanti, Emiliano: 84.
 Di Prete, Danilo: 199, 200.
 Di Tella (Centro de Artes Visuales): 133.
 Véase también CAYC e Instituto Di Tella.
 Diamant de Sujo, Clara: 124, 125, 188, 189.
 Díaz, Julia: 170.
 Díaz, Luis: 171-172.
 Dignac, Geny: 168-169, 219.
 Dine, Jim: 61.
 División de Artes Visuales de la Unión Panamericana: 107, 141.
 Dorrego, Ramón: 106.
 Dorticós Torrado, Oswaldo: 176.
 Downey, Juan: 111, 201-202, 209, 211, 224.
 Duchamp, Marcel: 62, 100.
 Duffaut, Prefete: 101.
 Durero, Alberto: 74.
 Dutary: 106, 112.

 Echeverría, Enrique: 112.
 Eco, Umberto: 144-145.
 Ecuador: 88-89, 92, 93, 97, 100, 138.
 Eiriz, Antonia: 176, 178, 179, 209.
 "El arte latinoamericano en París": 108.
 El Corno Emplumado (The Plumed Horn, México): 148.
 El Salvador: 170, 208.
 "El surrealismo en la Argentina": 133.
 Enzensberger, Hans Magnus: 144, 192.
 Erminy, Perán: 211.
 erotismo: 158, 159, 206, 219-225.
 Escobar, Marisol: 190, 223.

Escuela de Frankfurt: 144.
 Espínola, Manuel: 115, 201.
 Esso Colombiana: 109, 166, 170.
 Estados Unidos: 58, 59-64, 66, 69-70, 73, 75, 76, 94, 96, 100, 112, 114, 120, 141, 143, 155, 161, 173, 174, 215, 220.
 estética del deterioro: 60, 63, 69, 75, 124, 226.
 Estopiñan, Roberto: 175.
 Europa: 69, 76, 100, 114, 143.
 Exposición Caribe (Houston, Texas): 106-107.
 Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado (Venezuela): 111, 208.
 Exposición Universal de Bruselas: 124.

 Fanjul, Margot: 170, 172.
 Fanon, Franz: 89.
 Felguérez, Manuel: 115, 181, 183.
 Feria Mundial de Nueva York: 170.
 Fernández Muro, José Antonio: 107, 115, 117-119, 120, 122, 141.
 Fernández, Agustín: 175, 179, 223-224.
 Fernández, Lola: 170, 171.
 Ferreira, Ramón: 61, 224.
 Ferrer y Bourasseau, Rafael: 174, 175.
 Figari, Pedro: 82, 85, 86-87, 109, 110, 135, 136.
 Fischer, Ernst: 77.
 Flavin, Dan: 63, 189.
 Floris, Marcel: 186.
 Fonseca, Gonzalo: 201, 203.
 Fornasari: 212.
 Forner, Raquel: 122.
 Francastel, Pierre: 58, 80, 153, 206.
 Frascioni, Antonio: 111, 201.
 Freitas, Antonio: 200.
 Freud, Sigmund: 220.
 Fuentes, Carlos: 71, 83, 103.
 Fukushima, Tikashi: 136.

"galaxia Gutenberg" (McLuhan): 129.
 Galdós Rivas: 112.
 Gamarra, José: 110, 136, 201, 203, 211.
 García Márquez, Gabriel: 78, 95-96, 126-127, 158.
 García Miranda, Francisco: 108.
 García Ponce, Fernando: 112, 181, 183.
 García Ponce, Juan: 103-104, 116, 181, 182, 184, 188, 227.
 García Rossi, Horacio: 122.
 García Uriburu, Nicolás: 106, 112, 195.
 Gardel, Carlos: 132, 213.
 Gego: 105, 186-187, 224.
 Geiger, Ana Bella: 210.

General Electric (Montevideo): 109, 135.
 Genovés, Juan: 121, 202.
 Gerchmann, Rubén: 200.
 Gerzso, Gunther: 111, 115.
 Giotto di Bondone, Il: 146.
 Gironella, Alberto: 108, 129, 181, 182, 184.
 Glusberg, Jorge: 141-142, 197.
 Goeritz, Mathías: 103.
 Gómez Quiroz, Juan: 219.
 Gómez Sicre, José: 107, 128, 141, 170, 214.
 Gómez, Gloria: 164.
 Gómez, Pedro Nel: 87, 90.
 Góngora Lionel de: 129, 211.
 González León, Adriano: 134, 213.
 González Ramírez: 165.
 González, Beatriz: 159, 160, 217.
 González, Daniel: 134.
 González, Manuel de la Cruz: 170.
 González, Miguel: 213.
 Gorky, Arshile: 61.
 Goya y Lucientes, Francisco de: 149, 184.
 grabado: 111, 171-172, 206-213, 219, 223.
 Gramcko, Elsa: 121, 188.
 Granada, Carlos: 222.
 Granados Valdés: 211.
 Grandma Moses [Anna Mary Robertson Moses]: 101.
 Grassmann, Marcelo: 107, 111, 137, 213.
 Grau, Enrique: 209.
 Greco, Alberto: 192.
 Greenberg, Clement: 60, 144-145, 192.
 Grilo, Sarah: 106, 107, 115, 119, 122, 141, 192.
 Grobart, Fabio: 176.
 Guggenheim Museum: 203.
 Guatemala: 92, 93, 170-171, 206, 209.
 Guayasamín, Oswaldo: 88-89, 95, 97.
 Guernica: 218.
 Guerrero, Alfredo: 159, 218.
 Guevara Moreno, Luis: 211.
 Guevara, Ernesto (Che): 96, 147-149, 218.
 Guevara, Roberto: 186-187.
 Guggiari, Hermene: 166.
 Guillén, Asilia: 170.
 Gurchich, José: 201.
 Gutiérrez, Alberto: 120.
 Gutiérrez, Sonia: 217.
 Guzmán, Alberto: 108, 163.

Haití: 92, 101.
 Hamilton, Richard: 216.
 "hard-edge": 162.
 Harper's Bazaar: 101.
 Hastings, Rafael: 166.
 Hauser, Arnold: 131, 215.
 Heine, Heinrich: 203.
 Hernández Cruz, Luis: 111, 115, 174-175.
 Hernández Saavedra: 163.
 Hernández, Felisberto: 136.
 Herrera Zapata: 176.
 Homar, Lorenzo: 87, 175, 209.
 Honduras: 170.
 Hopper, Edward: 217.
 Horta, Vinicio: 223.
 Hoyos, Ana Mercedes: 75, 217.
 humorismo: 159, 180.
 Hung, Francisco: 111, 188.
 Hyppolite: 101-102.

 Ianelli, Arcángelo: 115, 199.
 Icaza Coronel, Jorge: 89, 95.
 imperialista, concepción: 63, 161.
 tecnología: 70.
 Industrias Kaiser Argentina (IKA, Córdoba, Argentina): 109, 135.
 "indigenismo": 75-76, 88, 89-90, 164-165, 167.
 Instituto de Arte Contemporáneo de Boston: 141.
 Instituto de Cultura Hispánica: 106, 119.
 Instituto Torcuato Di Tella (ITDT): 64, 109, 122, 142, 185, 191, 194-195, 197, 209, 216.
 Véase también Centro de Arte y Comunicación (CAYC).
 Instituto Nacional de Bellas Artes (México): 177.
 Irarrázabal, Mario: 115.
 Irizarry, Carlos: 174, 218.
 Izquierdo, María: 83.

 Jager, Edouard: 184.
 Japón: 137.
 Jaramillo, Luciano: 161.
 Jaso, Luis: 218.
 Jáuregui, Piria: 224.
 Jewish Museum (Nueva York): 203.
 Johns, Jasper: 61, 62, 166.
 Johnson, Lyndon B.: 218.
 Jones, Allen: 216.
 Jonic, Milos: 211.
 Jruschov, Nikita Serguéievich: 176.

Juanito Laguna, serie de (Berni): 132.
Judd, Donald: 189.

Kafka, Franz: 202.
Kahlo, Frida: 83.
Kaprow, Allan: 194.
Kemble, Kenneth: 192.
Kennedy, John Fitzgerald: 178, 205.
Kienholz, Edward: 147.
King, Eric Ray: 189.
Klee, Paul: 109.
Kline, Franz: 61.
Kosice, Gyula: 108, 122, 123, 192.
Krajberg: 199.
Kubotta, Arturo: 111, 115, 211.

"La Menesunda": 194.
La Placa, María: 167.
La Tertulia, museo de (Cali): 208.
Lam, Wifredo: 65, 84-86, 107, 109, 138, 176, 177, 224.
Lambert, Jean Clarence: 108.
Lamelas, David: 195.
Lamónica, Roberto de: 115, 199, 211.
Lartigue, Jacques Henry: 197.
Lasansky, Mauricio: 209.
"Latin America, New Departures": 141.
Lazo, Agustín: 83.
Le Parc, Julio: 100, 108, 122-123, 195.
 Véase "Recherches d'art visuel", grupo.
Lefebvre, Henri: 58-59, 76-77.
Leonardo da Vinci: 74.
Letyzia, Ana: 115, 211.
Leufert: 186.
Lévi-Strauss, Claude: 67-68, 71, 207.
Lichtenstein, Roy: 62, 146-147.
Lirolay, (galería): 191, 194.
Lista, Mónica: 212.
literatura azteca: 91.
Llinás, Guido: 176, 179.
López Dirube, Rolando: 175.
López Loza, Luis: 181, 182.
López, Domingo: 174.
Los insiders: 128.
Lowry, Malcom: 78.
Lozano: 176.
Lublin, Lea: 195.
Lucena, Clemencia: 159, 217-218.

Lugo, José: 190.
Lukin, Sven: 162.
Luque, Ángel: 120.

Mabe, Manabu: 107, 111, 136-137, 199.
Macció, Rómulo: 106, 191-193.
Magritte, René: 217.
Mailer, Norman: 149.
Maldonado, Tomás: 97.
Mandiargues, André Pierre de: 194.
Mantegna, Andrea: 126.
Manzur, David: 107.
Marcuse, Herbert: 58-60, 67, 71, 77, 145, 219-220, 228.
Mariátegui, José Carlos: 79, 156.
Marisol. Véase Escobar, Marisol.
Márquez, Laura: 110, 167.
Marrozzini, Luigi: 208.
Martí, José: 218.
Martín, Juan: 128.
Martín, Vicente: 115, 201.
Martínez Pedro, Luis: 175, 178.
Martínez, Raúl: 175, 178, 179, 182, 218.
Martínez, Ricardo: 83, 93, 103-104, 138, 141.
Martins Moraes, Vilma: 211.
Martins, Aldemirs: 115.
Marx, Karl: 58, 146.
Masaccio [Tommaso Cassai]: 90.
Masson, André: 224.
Matisse, Henry: 84.
Matta, Roberto: 84-86, 107, 109, 201, 212, 224.
Matto, Francisco: 136.
Maza, Fernando: 216.
McCracken, John: 189.
McDonald, Dwight: 60, 145.
McEntyre, Eduardo: 122, 191.
McLuhan, Herbert Marshall: 130.
Meira, Mónica: 159.
Mejía, Norman: 161, 222.
Mercado, Joaquín: 174.
Mérida: 170.
Merleau-Ponty, Maurice: 124.
Mesejean, Pablo: 194.
Messer, Thomas: 62, 91, 141, 193, 203.
México: 92, 93, 102, 176, 181-185, 208, 209, 218, 219.
Mijares, José: 176.
Milián, Raúl: 176, 179.
milicancia: 152.

Millares, Manuel: 120.
 Minimalismo, "minimal-art": 60-61, 147, 161, 162, 174, 189, 190, 208, 216, 227.
 Minujin, Marta: 108, 194.
 Miranda: 170.
 Mishaam: 111.
 moda: 60, 68, 114, 122, 150, 157, 159, 167, 171, 173, 180, 182, 184, 191, 194, 199, 216.
 Moll, Eduardo: 211.
 Moncalvo, Ana María: 209.
 Mora, Darío: 219.
 Morales, Armando: 107, 112, 115, 117-118, 141, 170, 211, 222.
 Morales, Darío: 222.
 Moreno Galván, Francisco: 120.
 Moreno, José: 218.
 Morera, Gabriel: 134, 188, 224.
 Moriconi, Roberto: 200.
 Morris, Robert: 166, 175, 189.
 Motherwell, Robert: 61.
 "Arte Moderno del Brasil" (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires): 200.
 Mujica Lainez, Manuel: 195.
 Mukarovsky, Jan: 225.
 Müller, Kurt: 97.
 Munari, Bruno (grupo de): 200.
 Muriel, Guillermo: 212, 213.
 Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile): 202.
 Museo de Arte Moderno (Buenos Aires): 132, 191.
 Museo de Arte Moderno (Bogotá): 109, 130, 187.
 Museo de Arte Moderno (París): 108.
 Museo de Arte Moderno (São Paulo): 198.
 Museo de la Universidad de Puerto Rico: 174.
 Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires): 118-119, 122.
 Museo de Arte Moderno de Nueva York: 74, 126, 190.
 Muybridge, Eadweard: 197.

 Nedo, M. F.: 187.
 Negreiros, María Tereza: 115, 161.
 Negret, Edgard: 162.
 neofiguración: 134, 171, 178, 188, 195, 210, 213.
 Neruda, Pablo: 75.
 Newmann, Barnett: 61, 178.
 Nicaragua: 170-171.
 Nieto, Amalia: 201.
 Nietzsche, Friedrich: 77.
 nipobrasileños, pintores: 110, 136-137, 199-200.
 Nixon, Richard Milhous: 218.

Noé, Luis Felipe: 106, 108, 120, 191-193.
 Noland, Kenneth: 61.
 Nueva abstracción, la: 174.
 Nueva York: 144.
 Véanse también Feria Mundial de Nueva York y Museo de Arte Moderno de Nueva York.
 Nueva York, grupo de (uruguayo): 201.
 Núñez, Guillermo: 110, 201, 222-223.
 Núñez, Rubén: 188.

 Obelar, Pablo: 212.
 Obin: 101.
 Obregón, Alejandro: 93, 94-98, 107, 112, 126, 141, 158.
 Ocampo, Miguel: 119, 122, 141.
 OEA. Véase Organización de Estados Americanos.
 Ogaz: 211.
 Ohtake, Tomie: 110, 136, 199.
 Oldenburg, Claes: 61.
 Oliva, Tomás: 175, 179, 209.
 Oliveira, Raimundo de: 219.
 Olivetti, compañía: 131.
 Once, grupo de los (Cuba): 179.
 "op-art": 195, 227.
 Opazo: 106, 110, 111, 201, 211.
 óptico, arte: 63, 98, 100, 119, 161-162, 165, 167, 171, 224.
 Opus International (revista): 108.
 Oramas, Alirio: 108.
 Orán, Pedro de: 176.
 Organización de Estados Americanos (OEA): 107, 137.
 Orlando, Felipe: 83, 129, 175.
 Orozco, José Clemente: 87, 88.
 Ostrower, Fayga: 111, 199, 209, 211.
 Osuna, Ramón: 107.
 Otero, Alejandro: 108, 121, 124, 133-134, 141, 188, 211.
 Ovalles, Caupolicán: 134-135.

 Pacheco, María Luisa: 90, 107, 110, 111, 115, 167, 211.
 Páez Vilaró, Jorge: 203-204.
 Páez, Carlos: 203-204.
 Páez, Jorge: 106, 120, 136, 201.
 Pailós, Manuel: 136.
 "Palabras a los intelectuales" (Fidel Castro): 177.
 Palacios, Alirio: 212.
 Palacios, Ciro: 165.
 Palacios, Luisa: 209, 211.
 Palatnik: 200.
 Pan American Union (Washington): 163.

Panamá: 170, 171, 172, 208.
 Pantoja, Oscar: 90, 110, 167.
 Paraguay: 92, 166, 168, 206, 208.
 Pardo, Mercedes: 108, 211.
 Paz, Octavio: 75, 82, 83, 103, 129, 183, 213.
 Paz, Samuel: 209.
 Peláez, Amelia: 84, 86, 107, 175-176.
 Pellegri, Aldo: 122, 133, 193.
 Peluffo, Martha: 193.
 Penalba, Alicia: 108, 198.
 Peña, Umberto: 209, 211.
 Pepsi-Cola: 149.
 Pereira, Manuel: 163.
 Pérez Jiménez, Marcos: 186.
 Pérez Perdomo, Francisco: 134.
 Pérez, Régulo: 188.
 Perú: 84, 88, 92-93, 97, 163-166, 205, 208.
 Pettoruti, Emilio: 86.
 "Phases", grupo: 193, 195.
 Picasso, Pablo Ruiz: 68, 89, 218.
 "pintura generativa": 191.
 Pires Ferreira, Marta: 210.
 Pistoletto, Michelangelo: 165, 218.
 Piza, Arthur Luiz: 107, 108, 115, 199, 211, 214.
 Polesello, Rogelio: 100, 107, 110, 192, 193, 195.
 Pollock, Jackson: 61, 193.
 Pons, Isabel: 111, 209, 211.
 "pop-art": 63, 68, 122, 126, 131, 145, 146, 148, 159, 164, 165, 167, 172, 178, 180, 190, 194-195, 201, 202, 206, 211, 213, 214-216, 217-219, 220, 227.
 nacionalización del: 158-159, 214, 217.
 norteamericano: 62-63, 99, 159.
 "pop-pintado": 200, 215-216.
 Porter, Liliana: 210, 219.
 Portinari, Candido: 84, 87.
 Portocarrero, René: 107, 175-176.
 Posada, José Guadalupe: 102.
 póster: 148, 215.
 Poveda, Carlos (Costa Rica): 107.
 Poveda, Carlos (Nicaragua): 211.
 Praxis, grupo: 170.
 Premio Di Tella (Buenos Aires): 166, 192.
 Premio Esso: 193.
 Véase también Salón Esso de Artistas jóvenes (1965).
 Prini, Emilio: 166.
 Pucciarelli, Mario: 106, 115, 191.
 Puerto Rico: 87, 92, 111, 173-175, 218, 223.

Puppo, Giancarlo: 110, 202.
 Puzzovio, Dalila: 194, 195.
 Quadros, Ana Letizia: 219.
 Quijano Acero, Alfonso: 211, 212.
 Rabelo, Juvenal: 188.
 Ramírez Amaya, Arnaldo: 171.
 Ramírez Villamizar, Eduardo: 162, 198.
 Ramírez, Diva: 211.
 Ramona Montiel, serie de (Berni): 132.
 Ramos, José Carlos: 165.
 Ramos, Nelson: 106, 201, 203.
 Rauschenberg, Robert: 61-62, 178.
 Ray, Man: 100.
 Rayo, Omar: 162, 211.
 "Recherches d'art visuel", grupo: 122-123, 125.
 recuperación del lenguaje: 207.
 región, regional, regionalismo: 68-70, 157-158, 161, 181.
 Rembrandt: 184.
 Renart, Emilio: 194, 195, 221.
 Rendón, Augusto: 209.
 República Dominicana: 205.
 resistencia, resistentes: 79-139, 182, 190.
 Restany, Pierre: 99, 100, 196.
 Reverón, Armando: 65, 82, 84, 86-87, 112.
 Revolución cubana: 152, 157, 175.
 Revolución mexicana: 88.
 Ribeiro, Darcy: 87, 154, 226.
 Richter, Luisa: 120, 134, 211.
 Rivera, Diego: 87, 88, 102.
 Roca, Blas: 176.
 Rocca Lhin, Francisco: 161, 211.
 Roda, Juan Antonio: 161, 209.
 Rodman, Selden: 102, 128.
 Rodón, Francisco: 175.
 Rodríguez, Alirio: 188.
 Rodríguez, Antonio: 176.
 Rodríguez, Carlos Rafael: 176.
 Rodríguez, Manasés: 212.
 Rodríguez Lozano, Manuel: 83.
 Rojas, Carlos: 216, 222.
 Rojas, Elmar: 171.
 Rojo, Vicente: 115, 116, 117-118, 181, 182.
 Romberg: 210.
 Romera, Antonio: 201.
 Romero Brest, Jorge: 118-119, 122, 133, 142, 192, 194, 196-197.

Romero, Grimaldo: 212.
 Rosa, José: 218.
 Rosado del Valle, Julio: 107, 175, 211, 223.
 Rosenquist, James: 69, 147, 159, 190, 216.
 Rothko, Mark: 61.
 Rousseau, Jean-Jacques: 127.
 Rugendas, Mauricio: 90.
 Ruiz Durán: 165.
 Rulfo, Juan: 78.

 Sábat, Hermenegildo: 110, 129, 136, 184, 203, 213
 Sabogal, José: 88.
 Saint Phalle, Niki de: 127.
 Sakai, Kasuya: 106, 115, 119, 122, 141, 193.
 Salazar, Francisco: 187, 188.
 Salcedo, Bernardo: 159-160.
 Saldanha, Ione: 200.
 Salgado, Susana: 195.
 Salón Esso de Artistas jóvenes (1965): 163, 167, 170, 175, 200, 201.
 Salón Internacional del Automóvil (Sociedad Rural de Palermo, Buenos Aires): 192.
 Salón Nacional de Pintura y Escultura (Bogotá): 74, 126.
 Salón Nacional de Pintura y Escultura (La Habana): 175-176, 214.
 Salón Nacional (Caracas): 186.
 Samico, Gilván: 219.
 Sánchez, Emilio: 211, 219.
 Sánchez, Zilia: 175, 223.
 Santamaría, Andrés de: 84.
 Santantonín, Rubén: 194.
 São Paulo: 198, 214.
 Sartore, Hugo: 136.
 Sartre, Jean-Paul: 67.
 Saura, Antonio: 192.
 Schöeffer: 123.
 Segal, George: 147.
 Seguí, Antonio: 106, 111, 190, 192, 193-194, 219.
 Señal, grupo (Tang, Jaime Dávila, Armando Varela, Hernández Saavedra): 163.
 Serpa, Iván: 199, 200.
 Serrano, Eduardo: 160, 216, 221.
 Shahn, Ben: 69.
 Shinki, Venancio: 115.
 Siqueiros, David Alfaro: 87, 88.
 Smith, Richard: 162.
 Sobalvarro: 170.
 Solano, Pablo: 108, 212.
 Solari, Luis Alberto: 136, 201.

Soldi, Raúl: 122, 197.
 Solomon, Alan: 183-184.
 Sontag, Susan: 179, 220.
 Soriano, Juan: 103, 181, 183.
 Soto, Jesús: 108, 110, 123-125, 133, 186, 188-189.
 Squirru, Carlos: 216.
 Squirru, Rafael: 132-133, 191-192.
 Stein, Gertrude: 138.
 Steinberg, Leo: 183.
 Stekelman, Juan Carlos: 210.
 Stella, Frank: 162.
 Szyszlo, Fernando de: 75, 88, 90-94, 95-98, 105, 111, 138, 141, 148, 163, 165, 211.

 Tábara, Enrique: 93, 95, 98, 106, 107.
 Tamayo, Rufino: 82, 83, 87, 103-104, 109, 183.
 Tang, José: 163.
 Tanguy, Yves: 224.
 Tàpies, Antoni: 97, 120, 121.
 "Techo de la ballena": 134-135, 148, 190.
 Tejada, Hernando: 217.
 Télémaque, Hervé: 108 Si es el haitiano es Télémaque.
 Téllez, Eugenio: 110.
 Testa, Clorindo: 106, 111, 112, 115, 119, 122, 141.
 Thame, Iazid: 210.
 "The Emergent Decade": 193.
 "The machine": 74.
 tiempo redondo: 158-159.
 Tilson, Joe: 165.
 Tinguely, Jean: 123, 127, 204.
 Tobey, Mark: 74.
 Tofaño, Tecla: 225.
 Toledo, Francisco: 129, 181, 182, 212.
 Tomasello, Luis: 105, 108, 122.
 Tomoshige, Kusuno: 136-137.
 Toral, Mario: 201, 209.
 Torres García, Augusto: 135-136.
 Torres García, Horacio: 135-136.
 Torres García, Joaquín: 75, 85-87, 135, 201, 203.
 Toyota, Yukata: 137, 200.
 Trier, Eduard: 162.
 Trujillo, Guillermo: 112, 170.
 Turner, Joseph Mallord William: 84.

 Uccello, Paolo: 146.
 Universidad Central de Venezuela: 133.
 Universidad de San Marcos: 163.

Uruguay: 85, 110, 136, 200, 202-203, 208.

Vallejo, César: 75, 95, 207.

Van, grupo (Quito): 97.

vanguardia: 69.

Varela, Armando: 163.

Varo, Remedios: 83.

Vasarely, Victor: 119, 122, 148, 167, 186.

Velázquez, José Antonio: 170.

Velázquez, Diego de Silva: 184.

Venezuela: 134, 185-191, 206, 208.

Vent Dumois, Lesbia: 209.

Ventayol, Juan: 201, 203.

Vergara, Carlos: 200.

Vergin, Denis: 101.

Vidal, Miguel Angel: 191.

Vigas Linares, Oswaldo: 108.

Vila, Teresa: 203.

Villacís, Aníbal: 89, 97-98, 106.

Viteri, Oswaldo: 98-99, 114-115.

Von Gunten: 181, 183.

Wakabayashi, Kazuo: 136.

Walker Art Center (Washington): 199.

Warhol, Andy: 62, 63, 148, 190, 216.

Wells, Luis Alberto: 216.

Wesselmann, Tom: 216.

Westphalen, Emilio Adolfo: 90, 91.

Yaya, Daniel: 163.

Yrisarri, Marcos: 174, 212.

Zabala, Horacio: 141.

Zachrisson, Julio Augusto: 111, 170, 211-213.

Zárate, Nirma: 218.

Zevallos, Luis: 164, 165.

zonas abiertas. Véase áreas abiertas.

zonas cerradas. Véase áreas cerradas.

Zuick, Marta: 212.

Zuloaga, Elisa Elvira: 209, 211.

