

Aires, MALBA<sup>5</sup> vienen a completar una tradición del coleccionismo que se inició, según se dijo, en el siglo XIX y que, en el XX, se orientó hacia el arte argentino, teniendo su expresión más acabada en la Colección Blaquier. En Brasil las Colecciones Chateaubriand y Marinho tienen excelentes acervos de brasileños, pero destaca por el de arte latinoamericano la Colección Satamini, sin descontar colecciones en otros países.

Gracias a la existencia de estas colecciones, hoy está habilitada la posibilidad de articulación de un discurso latinoamericano del arte latinoamericano, en el sentido que la plantea Paulo Herkenhoff –en *La mirada propia*– referido al arte brasileño. Un estudio comparado de ellas permitiría una estructuración de contenidos, propia, no oficial y no académica del arte latinoamericano, si es que se estima necesario por razones operativas<sup>6</sup> cano- nizar un concepto que, como se dijo, surgió por necesidades ajenas y para- culturales. La participación de los curadores, en el sentido que lo plantea Mari Carmen Ramírez, y de otros posibles agentes culturales vendría a completar el andamiaje.

Mientras tanto, una actitud crítica responsable orienta la lectura del arte latinoamericano en su conjunto hacia aquellos momentos, corrientes, o manifestaciones que presentan aspectos comunes, establecen puentes entre la plástica de dos o más países, descubren coincidencia o marcan diferencias. El arte concreto en Argentina y Brasil –ver Fernando Cocchiarale, *El arte concreto en el Cono Sur*– y el cinético en Argentina y Venezuela –ver Catherine Chacón, *El arte cinético revisitado*– son buenos ejemplos de esos momentos que establecen puentes. La reutilización del objeto por parte de los artistas conceptuales latinoamericanos, en contradicción al postulado de la desmaterialización, que señala Mari Carmen Ramírez, es una de las manifestaciones que presenta aspectos comunes en casi todas las unidades de la región.

La realidad política latinoamericana, aunque tampoco pueda homogeneizarse, ha dado un sustrato cultural que impregna la obra de muchos de sus creadores –ver Andrea Giunta, *Política y poderes de la imagen en América Latina*. Algunas técnicas, por sus propias características, como la escultura –ver Nelly Perazzo, *Escultura latinoamericana*– o los soportes tecnológicos –ver Irma Arestizábal, *Nuevas tecnologías en el arte latinoamericano*– habilitan análisis comparativos que establecen coincidencias y contradicciones.

<sup>5</sup> Nótese que el Malba, inaugurado en 2001, es el primer museo de arte latinoamericano de Latinoamérica, aunque existiera un pequeño antecedente en Punta del Este.

<sup>6</sup> Cuando me refiero a la necesidades operativas, aludo a la posibilidad de realizar muestras, subastas, etc. en los países centrales bajo esa denominación.

«Algo muy grave sucede cuando la pintura ha pasado a ser una de esas actividades que no osan decir su nombre».

Eduardo González Lanuza, *A propósito de la Menesunda*, 1965

Uno de los preconceptos que debe superar el arte latinoamericano es el del primitivismo –en temas, imagen o colorido–, como la suposición de que las nuevas tecnologías le son ajenas, tal como lo señala Irma Arestizábal. A la inversa, los artistas latinoamericanos se ven muy condicionados a abandonar las técnicas tradicionales –pintura, escultura, grabado– para facilitar su propia inserción en el mercado internacional. Pero ¿en qué mercado?

La pintura, la escultura y el grabado, es decir las artes plásticas en sus soportes tradicionales siguen siendo las que más se venden y las que más se coleccionan, aunque haya crecido notablemente el número de coleccionistas de fotografía y, en menor medida, de vídeos. La idea burguesa de adquisición y acumulación del arte no se ha modificado, aunque sea uno de los argumentos más falazmente esgrimidos. La crítica, los museos de arte contemporáneo y las vitrinas de las galerías de renombre –no sus trastiendas– de los países centrales y, en menor medida, de los propios, conforman el tribunal que logró instaurar, en los noventa, un renovado maniqueísmo: el artista cultiva las nuevas tecnologías o está *out*.

Algunos pintores, escultores o grabadores ceden ante las novedades tecnológicas porque ocupan cada vez más espacio en las publicaciones especializadas, en la predilección de los curadores internacionales que seleccionan para museos o para mega muestras, como la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel y en los stands de sus propios galeristas en ferias internacionales.

La obviedad de que la fotografía, el vídeo, las instalaciones más o menos interactivas no reemplazan a la pintura, la escultura o al grabado, sino que conforman nuevas disciplinas que amplían las posibilidades de expresión de los creadores, se empaña frente a un discurso crítico e institucional que va desde la desmaterialización del arte hasta la inmensidad del ciberespacio. La muerte de la pintura de caballete no se menciona porque es un postulado aparentemente superado en los ochenta; sin embargo es lo que subyace a toda argumentación.

Resulta casi ridículo tener que recordar a estas alturas que Picasso y Duchamp no se exterminaron mutuamente, sino que establecieron una dialéctica que enriqueció a todo el siglo XX. Dialéctica que a veces se pre-

sentó como acción y reacción, y que posiblemente aún no haya dado su síntesis, aunque el principio de los ochenta en América Latina pareció anunciar ese advenimiento.

Los años setenta habían sido algo minimalistas, pero preponderantemente conceptuales, con la característica que hemos mencionado –respecto de la reutilización del objeto y no su desmaterialización– que ejemplifica la obra de los argentinos Víctor Grippo, quien reutiliza las comidas autóctonas e instrumentos de oficios, y Luis Bedit, transformador de experiencias zoológicas y botánicas en hechos artísticos.

El hecho de que el objeto no hubiese desaparecido facilitó el aprovechamiento de la estética conceptual en la pintura, la escultura y el grabado, que emergieron con mucha fuerza a principios de los ochenta. El deseo de los artistas era pintar –esculpir, grabar– trabajar la materia; hundir las manos en la madera, los tintes, los disolventes; recuperar la artesanía del arte, sin por ello dejar de pensar. Por eso, decir que la década del ochenta fue, en Latinoamérica, exclusivamente neoexpresionista o directa heredera de la transvanguardia italiana es una simplificación evidente frente a las obras de aquella época, además de una distracción cronológica.

El propio Achille Bonito Oliva, teórico y crítico de la transvanguardia italiana, en la reciente inauguración de una muestra colectiva de los artistas de esa corriente –Chia, Clemente, Cucchi, De María y Paladino– en la Fundación Proa<sup>7</sup> declaró que ese movimiento hizo una propuesta nacional, individual, ecléctica, en la que convivían la figuración y la abstracción. [Ellos] integraron un movimiento no global, no minimalista y no imperial.

Lo que es cierto es que esa experiencia coincidió temporalmente con la aparición en América Latina de artistas individuales y en grupo que reivindicaban la pintura y la pluralidad de estéticas, entre las cuales estaba el neoexpresionismo. Tal es el caso, como lo indica su nombre, del Grupo Babel, en Argentina, integrado por Juan Lecuona, Eduardo Médici, Héctor Médici, Nora Dobarro y Gustavo López Armentía: sólo dos de sus integrantes pueden considerarse cercanos a una estética expresionista. Con posterioridad, cuando Bonito Oliva visitó la Argentina invitado por el CAYC<sup>8</sup>, percibió la relación existente entre las inquietudes que se estaban manifestando a ambos lados del Atlántico.

Esa década dio en América Latina los últimos grandes pintores, escultores y grabadores del siglo XX que fueron temporariamente obnubilados

<sup>7</sup> *Fundación Proa. Buenos Aires. julio/agosto 2003.*

<sup>8</sup> *Centro de Arte y Comunicación, creado en los ochenta por Jorge Glusberg en Buenos Aires.*

por la ideología *yuppie* de los noventa, con la estética *neo-pop and trash*<sup>9</sup> que trajo aparejada. En la primera mitad de la década del noventa se cristalizó en la subregión la apuesta más fuerte y generalizadamente neoliberal de la historia, que acentuó el individualismo de las capas favorecidas en grados extremos. El arte de los ochenta era todavía demasiado comprometido para el gusto de los nuevos ejecutivos latinoamericanos, recientemente enriquecidos. Algunos galeristas percibieron los nuevos requerimientos de la demanda y una parte de la crítica apoyó el proyecto de frivolar el arte como un imperativo social de los tiempos<sup>10</sup>.

Marcelo Pacheco, actual curador del Malba, sintetizó dramáticamente la situación en el coloquio sobre coleccionismo latinoamericano, realizado en 2002, en el Museo de Bellas Artes de Houston: «Hay una eliminación clara (...) de los 80 y su euforia neoexpresionista, con la excepción de artistas como Guillermo Kuitca». Pero, ¿qué manifiesta el propio Kuitca, con motivo de la inauguración argentina de su retrospectiva realizada en 2003 en el Palacio Velázquez de Madrid y en el Malba?<sup>11</sup> «Hoy no podría decir, como he dicho, que nunca volvería a hacer mapas o figuras humanas». *De hecho algunos temas volvieron a aparecer*. Los mapas y las figuras humanas, pero sobre todo éstas, conformaron las imágenes más conmovedoras de su pintura de los 80, con series tales como las *Siete últimas canciones*, el *Mar Dulce*, etc.

La reflexión de Kuitca es interesante porque el artista, que comenzó su carrera a los dieciséis años, triunfó en los ochenta pero pertenece generacionalmente a los noventa y, durante esa década, tal como pudo comprobarse en la retrospectiva mencionada, su pintura se acercó a la estética de sus contemporáneos. Es imposible no asociar sus plantas de teatro con algunas geometrías de los noventa, por ejemplo.

Ese comentario sintomático no es aislado; la reflexión sobre las posibilidades y vigencia de la pintura –y de las técnicas tradicionales en su conjunto– se está generalizando; alguna crítica ha comenzado a hacerse oír en contra del maniqueísmo imperante y la permanencia de los que han resistido preanuncian, en Latinoamérica, una primera década del siglo XXI extremadamente rica: la utilización desprejuiciada, fresca e ingeniosa de los nuevos soportes y técnicas, y la explosión internacional de toda una generación de pintores, escultores y grabadores, con larga tradición y en su madurez creativa –me refiero a los que ahora tienen entre 45 y 55 años– que superaron la prueba de los noventa.

<sup>9</sup> neo-pop and trash: *nuevo-pop basura*.

<sup>10</sup> *Un ejemplo de la complicidad de cierta crítica con ese proyecto es el número 158/159 de la revista Lápiz de Madrid, dedicado a la Argentina publicado en 1999.*

<sup>11</sup> *La Nación, Buenos Aires, 5 de junio de 2003.*