

## Arte latinoamericano: a propósito del concepto y de la pintura

May Lorenzo Alcalá

«...Y esto nos lleva a preguntarnos: si un poeta argentino puede satirizar delicadamente el mal gusto de la ópera francesa, ¿qué hay de la construcción centro-periferia? ¿Serán los argentinos los pajueros por consumir a Goethe y Gounod, o lo serán los parisinos por no consumir a Estanislao del Campo?»

Richard Morse, *Ciudades periféricas como arenas culturales*, 1985

El análisis y desarrollo de una serie de temas vinculados al arte latinoamericano supone la aceptación de tal concepto o una aclaración sobre la funcionalidad que se le reconoce. La idea en sí es particularmente problemática porque implica no sólo una parcialización geográfica caprichosa pero cargada de contenido ideológico sino la adjetivación de Latinoamérica, sustantivo cristalizado por el uso cotidiano y alejado ya de los contenidos originales.

La batalla verbal comenzó a fines del siglo XIX; España llamaba Hispanoamérica a sus excolonias, apelativo que si bien no era resistido en el Cono Sur por el fuerte aporte migratorio postcolonial, producía escozor en las naciones andinas y centroamericanas con mayor componente indígena y africano y, por tanto, menos proclives a redimir el pasado dependiente. Pero aquélla era una España debilitada por siglos de desmembramiento del otrora imperio, deslucida cultural y socialmente.

En cambio, Francia crecía en sus pretensiones de liderazgo internacional, político y sobre todo cultural. La cultura occidental del siglo XIX era eminentemente francesa: el idioma había reemplazado al latín en los ámbitos intelectuales y diplomáticos era el francés; la literatura que leían las elites americanas —en idioma original— era francesa; el centro del arte era París. Por lo tanto, parece hasta natural que los galos intentaran acuñar una denominación que pudiera ser adoptada por las clases dirigentes del Nuevo

Mundo y que no tuviera referencias territoriales, ya que las posesiones realmente francesas eran escasas, pequeñas y aisladas en el Caribe. Así surgió Latinoamérica, apelativo sibilino si cabe, ya que lo latino es muy laxo y, por lo tanto, engañosamente comprensivo.

Pero después de la primera gran guerra se produjo el vertiginoso ascenso de una potencia no europea, los Estados Unidos, y la difusión de su cultura e idioma, que iba a reemplazar al francés como lengua de uso supranacional. Latinoamérica hubiera caído en el olvido libresco a poco de andar, si no se hubiera fortalecido al enfrentarse a un concepto antagónico. Estados Unidos creyó legítimo protegerse protegiendo a todo el hemisferio occidental, por lo que lanzó la Doctrina Monroe –América para los americanos– y la sugerencia de una identidad común, el Panamericanismo; muchos americanos al sur del Río Grande se erizaron de desconfianza. La propuesta francesa pareció, intuitivamente, mucho más inofensiva

El proceso de descolonización en el Caribe, posterior a la segunda guerra mundial, pero especialmente la caída del Muro de Berlín con el cambio geopolítico que trajo aparejado, produjeron un desplazamiento de los jóvenes países insulares hacia las naciones de Sur y Centro América por lo que, nuevamente, la expresión Latinoamérica resultaría adecuada y flexible para contener a todas las naciones ubicadas al sur del Río Grande, aún a aquellas de componente demográfico no latino.

Si el sustantivo latinoamericano tuvo génesis y cristalización geopolíticas, ofensivas y defensivas, no lo fueron menos las de arte latinoamericano, conceptualización que se acuñó –como recuerda Mari Carmen Ramírez en *La mirada ajena*– entre las dos grandes guerras, en los Estados Unidos, como una estrategia más para acercar al Norte<sup>1</sup> a las naciones y pueblos del sur del Río Grande, ésta a través de sus expresiones culturales. La instrumentalización de las artes plásticas se reiteraría en sentido inverso después de la segunda guerra, con el expresionismo abstracto norteamericano como bandera probatoria del desplazamiento del centro artístico de París a Nueva York, con todas sus implicancias<sup>2</sup>.

Es poco probable que en los treinta, cuando el MOMA comenzó a comprar arte latinoamericano, las autoridades norteamericanas y aún los

<sup>1</sup> Estados Unidos no había mirado hacia Latinoamérica hasta el crecimiento de la Alemania nazi. Por temor a que algunos países de la región se aliaran con su futuro enemigo, realizaron una política de aproximación y ocupación de la región. Ello incluyó el establecimiento de bases militares en algunos países, por ejemplo en Brasil.

<sup>2</sup> Suele hablarse de una concepción eurocéntrica del arte cuando lo ajustado es focalizar en los países centrales –como lo hace Richard Morse– que son, sucesiva o conjuntamente, Estados Unidos y algunos europeos occidentales.

consejeros del museo tuvieran en mente algún tipo de contenido para ese concepto, más allá de la delimitación geográfica que, bueno es decirlo, ya incluía al Caribe. Por ello, resulta oportuno observar cuáles fueron los artistas o corrientes latinoamericanos que consiguieron un lugar permanente en sus salas de exhibición: el muralismo mexicano y Wifredo Lam, con su *La selva*. No es una banalización traer a cuento que se trata de la misma época en que triunfan en Hollywood Carmen Miranda y Carlos Gardel, que Walt Disney acuña el personaje de Pepe Carioca —que es en realidad un loro— y que contrata a Florencio Molina Campos<sup>3</sup> con la intención de introducir gauchitos en sus películas.

Por aquella época ningún pintor o escultor proveniente de Sur y Centro América se hubiese reconocido como artista latinoamericano, como ningún habitante de esas regiones se autodenominó latinoamericano hasta que la politización y radicalización de las décadas de los sesenta y setenta terminaron por imponer tal designación. Pero el interrogante que sugerimos antes aún sigue vigente: ¿tiene el arte producido de México al Estrecho de Magallanes una entidad común? ¿Hay trazos latinoamericanos comunes y a la vez distintivos respecto de arte que se produce en el resto del mundo? En todo caso, ¿cuáles son esos trazos?

Hay otros síntomas de cuáles fueron, a lo largo de los cincuenta años siguientes a las primeras compras del MOMA, los rasgos que la mirada norteamericana fue incorporando a su construcción conceptual del arte latinoamericano: las feministas de ese país descubren a Frida Kahlo y la convierten en un icono, cuando en la propia región su obra no habría pasado de ser una expresión kitsch del masoquismo; la Galería Malborough de Nueva York rescata a Fernando Botero de la actividad de copista de clásicos para turistas, y satura con sus gordos y gordas las plazas de mundo, los mismos obesos que habrían sido políticamente muy incorrectos si hubieran sido producidos por un norteamericano.

Como contrapartida, en la muestra *Latin American Artists of the Twentieth Century*, realizada en el MOMA en 1993 y curada por Waldo Rasmussen, no se incluyó a Emilio Pettoruti por considerarlo un cubista marginal lo que, además de demostrar ignorancia respecto de su enorme contribución al cubismo sintético, ayuda a redondear la idea de arte latino-

<sup>3</sup> Florencio Molina Campos caricaturizaba a los gauchos y las escenas rurales, especialmente de la pampa. Se hizo popular entre los hombres de campo porque varias ediciones de los almanaques de la empresa Alpargatas —que fabricaba el calzado homónimo— incluyeron sus estampas. Hoy, las hojas de aquellos almanaques y sus reproducciones se comercian como souvenirs para turistas; su obra plástica con idénticos motivos, aunque de valor discutido, tiene muchos adeptos y buena cotización.

americano forjada en los Estados Unidos que se había impuesto hasta ese momento. Afortunadamente, como señala Mari Carmen Ramírez, parece haber una nueva generación de críticos y curadores estadounidenses que, acompañando la creciente latinoamericanización de esa sociedad y la persistente elevación del nivel cultural de la minoría latinoamericana, o sea bajo presión demográfica, buscan nuevos puntos de vista para el análisis de la producción artística del Sur del Río Grande.

Por tratarse de un concepto exógeno a la propia cultura regional e incorporado recientemente –décadas del 60 y 70– al discurso local, también son una novedad las colecciones latinoamericanas de arte latinoamericano. Los precursores en esta materia fueron, sin duda, los venezolanos que tienen también el mérito de haber sido los primeros en impulsar el arte contemporáneo en Sudamérica.

Así como en el siglo XIX y principios del veinte las clases dirigentes brasileñas y sobre todo argentinas, se legitimaban comprando arte europeo, debido al *boom* petrolero coincidente con el fin de la segunda guerra los venezolanos adquirieron arte contemporáneo –que era el disponible en el mercado– y generaron estructuras institucionales que iban a fomentar el gusto y el coleccionismo privado, como el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert de Caracas. Coadyuvó a ello el éxito internacional de Jesús Soto<sup>4</sup>, cuya estética acompañaba perfectamente a la ideología de modernización de las viejas estructuras políticas y económicas, que habían persistido en Venezuela hasta la mitad del siglo XX.

En la década de los 80 ya existían en ese país varias colecciones que incluían arte latinoamericano: la de Alfredo Boulton, mecenas y crítico «descubridor» de Armando Reverón; la Capriles, desarrollada a partir de una excelente selección de obras de Lam aportadas por Magaly Capriles, de nacionalidad cubana; la Vallenilla, que si bien estaba focalizada en el cubismo, incorporó todas las expresiones latinoamericanas de esta corriente; la Otero-Castillo, etc. Pero no fue sino hasta el desarrollo de la Colección Cisneros, por impulso de Patricia Phels de Cisneros, en que se logró la especialización.

En Argentina, la Colección Costantini, estructurada en los noventa y la reciente inauguración del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos

<sup>4</sup> *La evidencia del uso que el Estado venezolano hizo de la imagen de modernidad que transmite la obra de Soto y, en menor medida Cruz Diez, está en las calles, plazas y otros espacios públicos de Caracas. Aunque seguramente involuntaria para el artista, esa apropiación significó una mucho mayor difusión de Soto que de Le Parc, cuando ambos representan parejo punto de inflexión en la historia del arte contemporáneo.*