

# La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: El dado cargado

Brian J. Mallet

Encargado de la edición internacional (en inglés) de la revista ART NEXUS/ARTE EN COLOMBIA.

La crítica profesional o académica, considerada como una actividad intelectual ejercida en diferentes disciplinas (la literatura, la historia y las artes plásticas, por ejemplo) ha cambiado radicalmente en los últimos veinte años, en la teoría (tanto como en la práctica), convirtiéndose para los no iniciados (y no aficionados) en un *more magnum* de terminología incógnita, impenetrable e ininteligible.

La crítica "antigua" y "tradicional" -en la que el crítico servía de puente entre el "artista" (sea escritor, pintor o filósofo) y el público común y corriente y cuyos resultados en muchos casos eran de carácter esencialmente impresionista e improvisado- empezó a perder vigencia a comienzos de los años treinta, con el desarrollo, entre otras cosas y sobre todo en Estados Unidos, de la llamada "Nueva Crítica", que pregonó la necesidad de estudiar el "texto" como icono autosuficiente, desgajado de su contexto cultural o histórico<sup>1</sup>.

La crítica antigua fue producto de una visión romántica (e inclusive imperialista) del mundo y de la cultura, considerada ésta, entre otras cosas, como fuente de consolación para la ardua realidad de aquélla. Y la "Nueva Crítica", no obstante ciertos logros indiscutibles, fue igualmente retrógrada en su nostalgia por una sociedad precapitalista y "orgánica".

En la actualidad, la crítica profesional tiene poco que ver con estas dos corrientes

anteriores. El conjunto de suposiciones subjetivas de la crítica posromántica ha cedido el paso, ante el auge del estructuralismo, la desconstrucción, la crítica marxista poscolonial y feminista y de sus diferentes variaciones y combinaciones, a una multiplicidad de conceptos, cuyo denominador común radica precisamente en su carácter interdisciplinario. Hoy día, el lenguaje de la crítica -al igual que tantas otras cosas del mundo posmoderno- ha sufrido también las consecuencias de la globalización, convirtiéndose en una *lingua franca* de referencias cruzadas que abarcan la literatura y la lingüística, la filosofía y la historia, el arte y la política, y así sucesivamente, adentrando al lector en una aventura vertiginosa y peligrosamente virtual, donde todo parece posible, permitido y por hacer<sup>3</sup>.

Por toda una serie de razones históricas, políticas, sociales y económicas, América Latina -y por consiguiente sus artes visuales- ofrece un campo privilegiado para quien desea lanzarse en aventuras de esta índole, en parte porque, a diferencia de otros continentes de otras latitudes, la América contemporánea existe simultáneamente en por lo menos cuatro dimensiones diferentes (cada una de las cuales implicaría, desde luego, su propia dualidad o dicotomía entre el *yo* y el *otro*). En primer lugar, en términos puramente geográficos y demográficos, América Latina es ahora un continente de casi 500 millones de habitantes, la inmensa mayoría de los cuales nacen, viven y mueren dentro de sus propias fronteras geográficas. Pero estos 500 millones son también el fruto de un largo pasado histórico que se extiende desde la época precolombina hasta la esclavitud importada desde África durante la época colonial, un pasado histórico que sigue siendo presente. En tercer lugar, una multitud de personas de origen latinoamericano ha emigrado -de una manera u otra y en condiciones muy variables- a los Estados Unidos, para luego convertirse en "latinos" o "hispanos", y cuya voz se alza más cada día que pasa. Por último, está la América Latina tal como se perfila desde el Viejo Continente, mediante una visión evidentemente más suavizada y sosegada, porque es más lejana, arraigada en cierta falta de interés y conocimiento.

<sup>1</sup> I.A. Richards, en Inglaterra, y Cleanth Brooks, W.K. Wimsatt y Monroe Beardsley, en los Estados Unidos, fueron los principales representantes de esta escuela de crítica.

<sup>2</sup> Terry Eagleton ofrece una excelente guía para tales aventuras en su extraordinario *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1984).

De ahí la multiplicidad semántica de los términos claves del debate -"América Latina", "latinoamericano", "hispano", "latino"- multiplicidad que se vuelve *afortiori* aún más ambivalente al agregarse otros términos igualmente ambiguos ("arte", "crítica", "política") en combinaciones que también dan lugar a sus propias dificultades (el arte por/para América/latinoamericanos/latinos, la crítica (escrita por...) del arte latinoamericano (hecho en... y hecho por..., etc.). Desde luego, tal multiplicidad semántica es, en el fondo, sólo una versión actualizada del antiguo debate sobre el propio nombre y el significado de la palabra "América", utilizada por primera vez en un texto de 1503 por Vespuccio, en su *Nuevo Mundo*, y aparecida por primera vez en un mapa que se hizo en Alemania en 1507.

Se ha dicho varias veces - y a veces con humor y con cierta ironía- que el posmodernismo llegó a América antes del propio modernismo. Con más razón y menos ironía se puede decir también que la *crítica posmoderna*, sobre todo en el campo de las artes plásticas y visuales, logró imponerse de manera contundente a lo largo del continente sin que la crítica de arte "tradicional", tal y como se entendía y practicaba, por ejemplo, en Europa desde mediados del siglo XIX, se haya jamás afianzado en América Latina. A diferencia de Europa o de los Estados Unidos, donde la crítica posmodernista está, entre otras cosas, *también* dirigida contra ciertos conceptos y teorías anteriores o tradicionales, en América Latina se puede decir sin humor o ironía que la *crítica posmodernista* sí llegó al continente antes que la crítica "tradicional". Recién en 1961 que Marta Traba publicó el primer libro que se puede considerar como una tentativa para dar seriedad profesional a la crítica de arte en América Latina, seriedad que en su caso significó el estudio del arte en su relación con la cultura y la sociedad en general<sup>3</sup>. Hasta entonces, la "crítica de arte", donde existía, había sido prácticamente sinónimo de "reseña de prensa", actividad bien diferente por supuesto del desarrollo

de la teoría del arte. Y si se practicaba una crítica de arte al "estilo de prensa" en aquel entonces (en parte por la influencia de la crítica literaria, metafórica y poética de escritores como Octavio Paz), pocos de estos críticos se podían considerar como teóricos del arte. De hecho, Juan Acha, en un artículo publicado en México en 1977, todavía llamaba la atención sobre la necesidad de "una crítica de arte como productora de teorías"<sup>4</sup>.

Su llamamiento tuvo un eco contundente, aunque distorsionado y fraccionado, en la década siguiente y en los años noventa, por medio de una serie de artículos escritos por una nueva generación, entre cuyos nombres cabe citar a Gerardo Mosquera, Néstor García Canclini, Luis Camnitzer, Nelly Richard y Mirko Lauer, entre los más conocidos. Precisamente estos textos, recopilados por Mosquera y editados en su versión en inglés, fueron publicados el año pasado en Londres bajo el título bien cargado de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*<sup>5</sup>, que merece la atención de todos los que se interesan en el arte y la crítica de arte en este continente.

En veintidós textos, además de la introducción general escrita por Mosquera, se analizan distintos aspectos del discurso cultural contemporáneo en América: divisiones continentales, conceptos de modernidad, feminismo y periferia, contextualización del pluriculturalismo, acceso al *mainstream* (corriente principal) y los paradigmas del poder. El libro es importante no tanto por las cualidades intrínsecas de los diferentes ensayos, sino por toda una serie de interrogantes más generales que genera, empezando por la siguiente: ¿A qué público está destinado el volumen? Obviamente al público anglosajón, pero es curioso que el libro haya sido publicado en Inglaterra (y no en los Estados Unidos, por ejemplo). ¿Será su propósito didáctico o político?; además, ¿por qué no fue publicado en castellano (por ejemplo, en España)?. Aunque es cierto que la mayoría de los ensayos ya habían sido publicados originalmente en esta lengua, aparecieron en revistas de diferentes países, que no son siempre fáciles de conseguir en otras partes. Por esta razón hubiera sido útil que el público de lengua castellana -y sobre todo de la América propiamente dicha- pudiera disponer de una compilación de los textos en su versión original (con una traducción al castellano de los que fueron escritos originalmente en otros idiomas).

3 Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica* (Bogotá, 1961). Para consultar un resumen de las tendencias de la crítica de arte en América Latina en estos años, véase Federico Moráis, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitoria* (Havana, 1990; publicado por primera vez en 1979).

4 Juan Acha, "Hacia una crítica de arte como productora de teorías", *Artes Visuales*, 13, México, 1977. Inclusive Damián Bayón, considerado por muchos como uno de los decanos de la crítica de arte en América Latina, empieza su estudio de *La transición a la modernidad* (Bogotá, 1989) con un párrafo que parece totalmente desprovisto de rigor teórico: "Como hay que adoptar un método, empezaremos estudiando a México, Centroamérica y el Caribe para bajar a la Sudamérica española y terminar por el Brasil, que siempre supone un caso particular. Eso en cuanto al orden geográfico. En lo referente a los temas, preferimos hablar en primer término de arquitectura, para ocuparnos más tarde de las otras artes plásticas".

5 Institute of International Visual Arts (inIVA), Londres, 1995.

La lectura, incluso superficial, del texto introductorio de Mosquera y de los títulos de los otros textos, pone de manifiesto otro aspecto importante: que el volumen no parece dirigido al público anglosajón en general, sino más bien a la comunidad académica o universitaria. Las palabras claves de la introducción y del libro en general surgen de manera inmediata, obsesiva, casi ritualista, recordándonos toda la infraestructura de la crítica poscolonial en general: *discurso, paradigma, estrategia, contextualidad, hibridización, periferia, centro, hegemonía, resignificación, pluriculturalismo, desplazamiento, subalternidad, género, apropiación, globalización*. Estos términos que son tal vez necesarios y útiles si se los utiliza con esmero, pero si se los repite en casi cada página de este libro de más de 300 páginas la repetición cansa y, en muchos casos, se vuelve contraproducente, estridente, dogmática, por no decir demagógica, acercándose peligrosamente a la "crítica por la crítica". Mónica Amor, en su texto sobre los límites del paradigma curatorial, y pese a su propia y evidente afición por esta terminología, reconoce la necesidad de ir más allá de "los parámetros geopolíticos y los discursos de moda sobre "otredad", "pluralidad" y "pluriculturalismo" .

No obstante las múltiples referencias en la recopilación a la diversidad, todos los ensayos nos retrotraen en última instancia a una serie de argumentos de carácter político y social, a una ideología anticolonial y antiimperialista dirigida contra los "centros de hegemonía" (Estados Unidos, Europa). Mosquera es consciente de los peligros de ciertos "delirios posmodernistas" en lo que a la situación social del continente se refiere: "Al lado de la globalización y la descentralización, la pobreza sigue siendo igual. Por lo menos, no he oído hablar todavía de la "pobreza posmoderna". Este aspecto social es el tema del último texto del libro escrito por Mirko Lauer, en sus *Notas sobre plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo*. Pero Mosquera

parece menos consciente de los peligros de estos "delirios posmodernistas" para el propio arte y, en especial, para la crítica de arte.

Un tema privilegiado por estos argumentos de carácter social y político se señala ya en el título del libro: *Beyond the Fantastic*, más allá de lo fantástico, tomado del título del ensayo de Mari Carmen Ramírez sobre una serie de megaexposiciones de arte latinoamericano organizadas a finales de los años ochenta por los "centros hegemónicos"<sup>6</sup>.

El tema es a la vez sencillo e inevitable en el contexto posmoderno en que el poder del arte, y de los artistas, ha cedido el paso al poder del mercado comercial e institucional, y a estos nuevos *marchantes* que son los propios curadores.

*Artistas Latinoamericanos del Siglo XX* fue una exposición comisionada por la Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, como parte de las celebraciones del Quinto Centenario del descubrimiento de América. El "problema" surgió a raíz de la decisión de la Comisaría de encargar su organización al Museo de Arte Moderno de Nueva York. La exposición fue enérgicamente censurada por varios críticos latinoamericanos, empezando por Bélgica Rodríguez, presidenta honoraria de la AICA, por su visión estereotipada, fragmentaria y altamente comprometida. En una nota publicada en la revista *Arte en Colombia/Art Nexus*, Rodríguez preguntó: "¿Es que en Latinoamérica no existen museos ni especialistas capaces de organizarla?... Es lógico que cualquier curaduría implica una selección de acuerdo al criterio que se establezca en la concepción de la muestra. Pero se debe ser un poco modesto en su presentación, especialmente cuando no se domina el campo" . Rodríguez hace luego una excepción en sujuicio del caso del Brasil, "uno de los aspectos felices de la muestra.. Los artistas brasileiros se han desprendido totalmente de la imagen estereotipada, fantástica y exótica que se sigue manipulando como representación del arte latinoamericano. Ellos han asumido la creación como un riesgo y un reto permanente. Su producción artística no es internacional, es universal"<sup>8</sup>.

Se ha hablado mucho de la supuesta imagen "exótica" del arte latinoamericano. En comparación, por ejemplo, con el arte de África, China o de Oceanía, el arte latinoamericano contemporáneo -por lo menos en cuanto a Europa se refiere- luce mucho menos "exótico" de lo que se dice, y no es imposible que sea precisamente esta falta de elementos exóticos y bien diferentes la que explica en parte su relativa falta de impacto en el Viejo Continente. De todos modos, el comentario de Bélgica Rodríguez sobre la estrategia de los brasileiros parece paradójico, por no decir contradictorio: si ellos lograron desprenderse de tal imagen, entonces ¿por qué no

6 *Arte de lo Fantástico: América Latina 1920-1987*, organizada por el Museo de Arte de Indianápolis en 1987; *Imágenes de México: La Contribución de México al Arte del Siglo XX*, organizada por la Kunsthalle de Frankfurt y presentada en el Museo de Dallas en 1988; y *Arte Hispano en los Estados Unidos: Treinta Pintores y Escultores Contemporáneos*, organizada por el Museo de Bellas Artes de Houston en 1988.

7 "Un redescubrimiento", *Art Nexus*, No. 8, abril-junio, 1993, pp.56-58.

8 *Ibid.*

los artistas de otros países? ¿Y quién tiene la culpa?

Esta temática vuelve al primer plano en los textos de Mari Carmen Ramírez y Mónica Amor reproducidos en *Beyond the Fantastic*. Una vez más, las flechas de la crítica apuntan a los curadores (o curadoras). Según Mari Carmen Ramírez, en el caso de la exposición sobre *Arte de lo Fantástico*, los dos curadores "Holliday T. Day y Hollister Sturges dejaron de lado la multiplicidad de puntos de vista generados por las propias obras, para concentrarse en sus propios conceptos de lo fantástico". Y para colmo, los textos de los críticos latinoamericanos incluidos en el catálogo fueron colocados "al final, en una sección titulada *Otras Visiones*"<sup>9</sup>

Según Ramírez, lo mismo se puede decir de la exposición sobre *Imágenes de México* presentada en el Museo de Arte de Dallas en 1988 (curada por Erika Billeter), y de la muestra de Arte Hispano en los Estados Unidos: Treinta Pintores y Escultores Contemporáneos presentada en el Museo de Bellas Artes de Houston en 1988 (curada por John Beardsley y Jane Livingston). En cada caso, Ramírez cuestiona el criterio "euroamericano" de la selección de obras y el recurso a conceptos que califica como muy reductores, los cuales convierten a América Latina en "un objeto pasivo en vez (...del) sujeto de su propia narrativa".

Estamos aquí pisando terreno pedregoso y peligroso, donde la "exposición", como fenómeno político y social y expresión de la estructura de poder vigente, se vuelve más trascendental que las propias obras que la componen. *Cartografías: 14 Artistas Latinoamericanos*, exposición presentada en el Bronx Museum de Nueva York en 1994, fue en parte concebida para corregir ciertas deficiencias "euroamericanas" en las muestras anteriores. Fue curada por un brasileño, Ivo Mezquita, con la intención de "romper los límites impuestos por la

geopolítica y las relaciones institucionalizadas"». Mónica Amor, en su ensayo sobre la exposición reproducido en *Beyond the Fantastic* formula el comentario siguiente: "Desde el comienzo el problema de la muestra fue señalada por la apropiación de una ciencia ("el arte y la técnica de la fabricación de mapas") que corresponde exactamente al proyecto racionalista de cognición que asociamos con la dominación, la subyugación, la geopolítica y la colonialización"<sup>11</sup>. Tal conclusión parece inevitablemente llevarnos a una verdadera caja de Pandora: si la palabra "cartografía" suena cargada de malas resonancias históricas, ¿qué vamos hacer con palabras mucho más cotidianas, como "calidad" o "exposición"? ¿Estarán también contaminadas?

Cualquier observación o "crítica" con la cual no estamos de acuerdo puede ser así descartada de antemano por ser sinónimo de un modo de pensamiento "foráneo", impuesto desde afuera, que no corresponde a nuestra supuesta "idoneidad". Vale la pena notar que *Cartografías* fue organizada en respuesta a una *solicitud* procedente del Canadá, que Amor comenta de la manera siguiente: "En nuestra próxima respuesta a una solicitud de arte latinoamericano debemos reorientar la investigación mediante la definición de nuestro campo de investigación, el trastorno de discursos y fronteras nacionalistas y la exploración de la complejidad a través de un enfoque intertextual que ilumina lo específico y lo singular". Puede ser, pero ¿es realmente necesario esperar la próxima "solicitud de arte latinoamericano" para lanzarnos en esta dirección? Del mismo modo, puede ser que el propio proceso de solicitud/respuesta también refleje ciertos parámetros euro-americanos, si queremos leerlo así.

No obstante, en su gama casi infinita de referencias potenciales de carácter intelectual, social, político o revolucionario, las artes plásticas y visuales son en primer lugar y ante todo artes *plásticas* y *visuales*. Sin desmedro de las cualidades innegables de la recopilación de Mosquera, es precisamente esa "visualidad" del arte latinoamericano contemporáneo que parece escamoteada y ausente de *Beyond the Fantastic*. No me refiero aquí a la reproducción de láminas (si las hay), sino a la visualidad mental de las obras que extrañamos en casi cada página del volumen. Y luego, tal vez como consecuencia de esta ausencia, otra palabra llama la atención por su ausencia casi total del libro, palabra ésta también susceptible de ser calificada de "estrategia hegemónica": la calidad (visual, plástica, artística). No sabemos en verdad nada de lo que piensan estos críticos de las obras que han visto; no podemos visualizarlas ni llegar a nuestro propio entendimiento de cómo funcionan y por qué funcionan así. En última instancia, ésta debe ser una de las funciones principales de la "crítica de arte" y uno de los pasos, por lo menos preliminares, al desarrollo de este otro campo afín que es la teoría del arte.

9 Más allá de "lo fantástico". Cuadrando la identidad en exposiciones norteamericanas del arte latinoamericano.

10 Ivo Mezquita, catálogo de la exposición, *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, 1993.

11 *Cartografías: Explorando los límites de un paradigma curatorial*.

Como estudio del contexto del arte latinoamericano contemporáneo, *Beyond the Fantastic* es indudablemente una fuente de ideas e información de gran utilidad para todos quienes se interesan en el arte de América Latina. La contribución del libro es menos acertada en cuanto al desarrollo de una teoría del arte latinoamericano que logre sobreponerse al ya trillado discurso poscolonial *tout court*. En el subtítulo del libro -"crítica de arte contemporánea desde América Latina"- parece radicar el problema mayor. En vez de centrar su atención en los mecanismos

del poder en sus diferentes combinaciones y variaciones (desde las estrategias curatoriales hasta los juegos de patrocinio), que en última instancia son o deben ser exteriores al crítico, tal vez sea tiempo de que estos escritores dirijan su atención más directamente a su propia actividad como críticos, al fenómeno de la crítica de arte en sí, a su naturaleza, su utilidad y sobre todo su función como actividad también creadora. A riesgo de concluir en términos que también pueden leerse como hegemónicos, creo que es tiempo de que estos críticos vuelvan a mirar las propias obras de arte en sí, para que nosotros luego, en otros continentes y latitudes, también podamos verlas de otra manera.

Ginebra, noviembre de 1996