

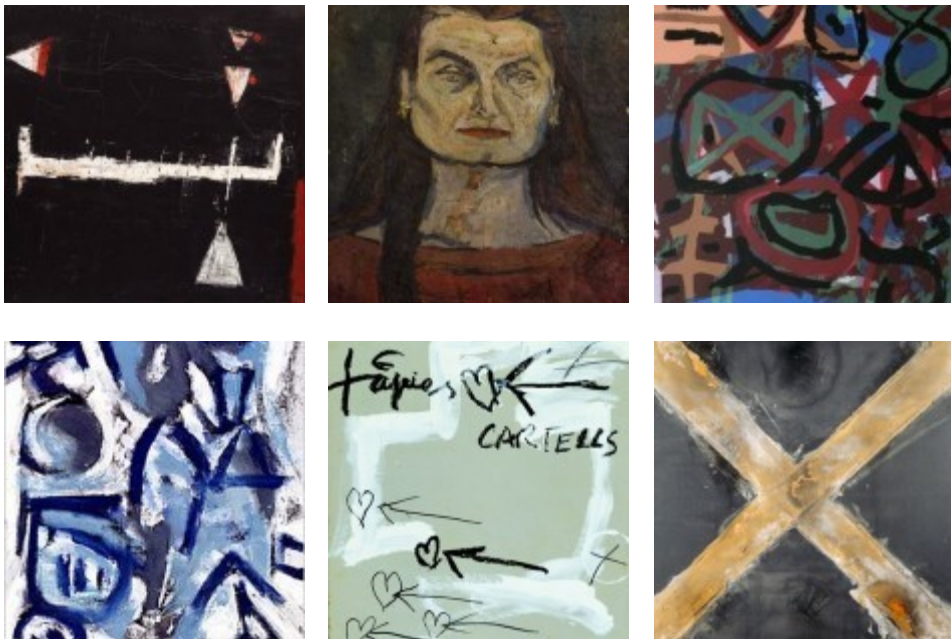
# Nadie es profeta en su país...

## EXPONER ARTE LATINOAMERICANO EN EUROPA

*Christophe Singler\**  
*Curador alemán*

Texto, publicado en el proyecto multimedial ARTES PLÁSTICAS EN ANTIOQUIA, producido por el IDEA - INSTITUTO PARA EL DESARROLLO DE ANTIOQUIA. Coordinadora Académica y Curadora General: Lucrecia Piedrahita.

*Letras Anónimas, febrero 24, 2009*



Comparada con la situación en Estados Unidos, la presencia del arte latinoamericano en Europa es precaria. Sigue marginal, a pesar de que la mayoría de sus grandes representantes hayan vivido aquí por lo menos una temporada más o menos prolongada. El

---

\* Titulado Profesor en Francia. Historiador y crítico de arte y catedrático de Literatura y Artes latinoamericanas en la Universidad de Besançon, Francia

caso puede parecer extraño cuando se compara a la situación de los escritores, mucho más exitosos en los últimos cuarenta años que los artistas plásticos, a pesar de que dependen de la traducción de sus obras, la cual conlleva siempre su dosis de traición. Sin embargo, pensándolo bien, quizás se deba precisamente a este hecho: entendamos por “traición” el proceso de amoldar el original a la cultura del destinatario, facilitando así su acceso a la cultura latinoamericana, lejana a pesar de su entroncamiento con la europea (adopto, por supuesto, el punto de vista europeo). Al contrario, las imágenes no sufren intermediario, de ahí que su recepción revele con mayor crudeza las idiosincrasias que dificultan el diálogo con ellas.

Por supuesto, existe tal filtro también en artes plásticas: la reproducción fotográfica (insuficiente, por supuesto), para ilustrar un texto histórico o estético redactado por un crítico especializado o simplemente un escritor, etc. Sobre todo, ejerce esta función la puesta en escena que representan las exposiciones, en los espacios abiertos, como paisajes urbanos y parques, y en los espacios cerrados de los museos, galerías y centros de arte, cada uno con política a plazo más o menos largo, que a su vez ubica al artista expuesto frente a un público habituado a este contexto local. Aquí interviene el curador, actor cada vez más poderoso en el mundo artístico, encargado de establecer el contacto entre la obra de arte y el espectador. Su función parece que ha venido creciendo en los últimos veinte años, a golpe de exposiciones cada vez más imponentes, cruzando las fronteras nacionales establecidas por la historia de arte y definiendo nuevos campos de estudio.

Ejemplos espectaculares fueron “Les magiciens de la terre” (los magos de la tierra) en París, siguiendo la exposición histórica sobre el “Primitivismo en el siglo XX”, y en particular las once Documenta en Kassel, pioneras de este nuevo tipo de exposiciones, todas ellas “conceptuales” escapando a las casillas académicas. Esta tendencia se ha intensificado debido a la influencia que ejercen los estudios culturales, que volvieron a intentar restablecer el contacto con el público; en las concepciones formalistas de las vanguardias históricas, a éste incumbía apenas un papel de receptor que debía reelaborar básicamente el significado inherente a la estructura de la obra. Lo que se propone hoy día son recorridos múltiples que permiten al espectador adoptar distintos puntos de vista. Estrategia que atribuye al curador una

función central frente al público, invitado a experimentar nuevas posturas, desde la vivencia participativa hasta una actitud más bien crítica.

Sin duda, la situación de los artistas latinoamericanos contemporáneos se ha beneficiado con estas nuevas prácticas expositivas, no solamente en los Estados Unidos, sino también, más tímidamente por cierto, en Europa, al menos desde las grandes exposiciones organizadas alrededor del 5° Centenario. Principal muestra internacional, la Documenta XI, de 2003, contó con una presencia latinoamericana significativa, aunque todavía queda trecho hasta conseguir espacio significativo para las artes plásticas latinoamericanas en la feria de Basilea, manifestación que refleja por excelencia la situación en el mercado internacional (en cambio, ésta ha abierto una dependencia en Miami, en respuesta a la dinámica de un mercado emergente).

Ahora bien, por más que en el escenario actual los artistas latinoamericanos vayan teniendo acceso a los centros artísticos más relevantes, y que vayan surgiendo nuevos polos en la misma América Latina (en Monterrey, por ejemplo), siguen en blanco muchas páginas de la historia de lo que se ha dado en llamar la modernidad clásica, digamos hasta la aparición de Basquiat (que ocupa una zona indecisa entre sus orígenes haitianos – si no silenciados, por lo menos poco estudiados – y su pertenencia al mundo artístico neoyorkino). Precisamente las grandes muestras del V Centenario indicaron una serie de lagunas, al construir por primera vez un relato coherente de esta historia continental, concluyendo la londinense en los años 80, cuando se inicia el período contemporáneo. Lagunas tales como la historia de la abstracción en América latina (más presente en la exposición parisiense, por el hecho de que aquí los mayores exponentes del cinetismo de los años 50 fueron defendidos por la galería Denise René); la pintura afroamericana; la vertiente expresionista, poco menos que olvidada en beneficio de la influencia surrealista – cuyo peso fue más ideológico que estético – para sólo mencionar estos pocos (intencionalmente, pues son mis principales centros de interés). No estuvieron ausentes del todo en esta exposición memorable, porque el cinetismo, la pintura afroamericana y el expresionismo cuentan con grandes maestros, inevitables en cualquier historia del arte latinoamericano. Así Wilfredo Lam, ubicable en la genealogía surrealista, considerado hoy como precursor emblemático del mestizaje en tanto artista afroamericano.

Sin embargo, el cinetismo presenta mayores dificultades para una historiografía, cuya preocupación mayor sigue siendo la particularidad de las artes latinoamericanas. Así, en su libro *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Oriana Baddeley and Valerie Fraser, excluyen sin miramientos a Jesús Rafael Soto, por ser inutilizable para la construcción de una identidad cultural. Con la misma razón, se debería excluir buena parte de la obra de García Torres, anterior a su regreso a Uruguay, y corren la misma suerte la totalidad de los artistas op-art expuestas por Dense René. Si esta exclusión condena el libro a una enorme estrechez no solamente teórica sino documental, señala ex negativo una función elemental de cualquier curaduría: dar a ver, antes de clasificar, juzgar y finalmente inscribir tal obra en una historia que tome en cuenta todas las manifestaciones artísticas de tan vasto territorio, excluyendo las expresiones que condujeron a un callejón sin salida. Incluso este criterio sería discutible: siempre cabe establecer si los fracasos se deben al hecho de que no poseen coherencia interna o a que no encajan en una definición cultural preestablecida. Es que, al revés, son las obras que van contribuyendo a la formación paulatina de una identidad cultural, a través no sólo de continuidades, sino, las más de las veces, a pesar de la ruptura con unas tradiciones supuestamente inalienables que descansan generalmente sobre normatividades impuestas desde instancias ajenas a la esfera propiamente estética. En cierto modo, resulta siempre difícil determinar el lugar exacto de la curaduría, oscilando entre incitación a la investigación y resultado de ella. Quizás cabe buscarlo en una zona intermedia entre los dos extremos: marca una etapa en que se hace necesario reunir las piezas de un conjunto más bien intuitivo que desde ya determinado, para enfrentarlas, visualizar sus articulaciones e interacciones, y establecer evidencias que la dispersión de las obras hasta entonces no ha permitido ver, pero también para afinar las diferencias y las contradicciones entre las obras individuales.

Esto último supone, sin embargo, una perspectiva crítica frente a los objetos escogidos, más allá de su puesta a disposición del espectador, la cual en última instancia no es sino celebrativa: cualquier muestra presupone la convicción de que la obra merece ser expuesta, y por el solo hecho de ser expuesta, el público cree, no sin razón, que es venerable, en un sentido estrictamente antropológico. De ahí otra ambigüedad, entre la consagración y el

discernimiento crítico, sin duda aún más fundamental que la antes mencionada, y que ninguna “estrategia discursiva” podrá eliminar. Al contrario, es la fascinación que ejerce la imagen (incluyo la instalación) en el investigador o crítico la que lo motiva, o debería motivarlo, a dar el paso a la curaduría, fenómeno tan frecuente hoy en día. Aquí radica su “militancia”, más acá de su misión comunicativa. Pero por más que yo sea de esta especie de historiador que siente placer al respirar el olor a trementina en los talleres y al meter mano a las obras cuando su instalación -lo confieso gustoso- me pregunto si ambas actividades se completan realmente. La curaduría no sólo elimina la distancia necesaria frente al devenir contemporáneo: la cuadratura del círculo consistiría en querer intervenir siendo observador frío de procesos a largo plazo, en contra del clásico reparto de papeles entre comentador y actor. El problema consiste en que al intervenir el curador historiador, está tentado a imponer una trama, con el riesgo de utilizar al artista para su “demostración”, una argumentación que resulta ajena al discurso artístico, si es que se pueda hablar de “discurso” en el marco de las artes visuales. Evidentemente, el curador en muchos casos “defiende una estética”, representada por tal artista o varios, actividad loable basada a menudo en una complicidad artística, sin duda absolutamente legítima, y en la militancia, bienvenida, a favor de unos creadores que no tienen por qué “explicar” su propia obra.

Por otro lado, la curaduría no está exenta de numerosas servidumbres. Siendo académico, no estoy vinculado a ninguna institución profesional, y con las mejores intenciones del mundo, me resulta a menudo penoso intentar plegarme a las leyes que rigen el mundo de las exposiciones (no solamente por la estrechez presupuestaria, mis reservas se deben antes que nada a sus políticas frecuentemente azarosas), tanto más cuanto que en Europa para propósitos latinoamericanos se pueden utilizar pocos espacios: galerías universitarias (casi inexistentes), fundaciones, museos, “centros de arte”, galerías privadas (a veces, señuelos utilizados por los artistas, cabe confesarlo, para provocar eco en sus países respectivos). ¿Hasta qué punto es deseable para un historiador adaptarse a las normas y obligaciones de las instituciones culturales o utilizarlas, cuando uno es consciente de que las muestras retrospectivas, temáticas, históricas, son casi imposibles de realizar en Europa? Reconozco que mi “militancia” ha dejado algún fruto: dentro del marco académico, intervine

en las universidades de Toulouse y de Besançon, y fuera de lo universitario, en una galería - por cierto hoy desaparecida- en París, e integraré a algunos artistas en un coloquio sobre el Caribe que se prepara en la capital francesa. Pero estoy por creer que a medio plazo esta actividad seguirá siendo, en Europa, intermitente. Irónicamente para mí, la modernidad clásica, mi campo predilecto, encuentra un público relativamente amplio aquí, pero las muestras se concentran en los valores consagrados: Matta, Lam, Soto, Torres-García, Botero, todos expuestos en los últimos años. Sospecho que trabajaré con más fruición en Estados Unidos, si bien la curaduría no deja de ser sólo una faceta de mi trabajo.

Venga pues en lo que sigue la descripción de un proyecto actualmente en preparación para un museo de Estados Unidos, insistiendo en los motivos y objetivos que me condujeron a su elaboración. Se trata de reunir a dos artistas afrocaribeños residentes en París desde hace varios decenios para ubicarlos en la herencia de Wifredo Lam y confrontarlos al arte afroamericano actual que se está haciendo en Estados Unidos, acercando así la diáspora atlántica, en términos de Paul Gilroy.

Guido Llinás, cubano, nacido en 1923, salió de la isla en 1963, tras haber liderado durante unos diez años el grupo Los Once, pionero en la abstracción expresionista. Vicente Pimentel, dominicano, nacido en 1947, llega en los años 70 para continuar su formación en París y en Marsella, donde enseñan artistas del grupo Supports/Surface.

Ambos conocieron muy bien a Wifredo Lam, modelo no tanto respecto a su estilo y temática afrocaribeña como por su apertura a las corrientes artísticas de su tiempo. Lam se formó a través de Matisse y el cubismo, el surrealismo, y los inicios del expresionismo abstracto (Arshile Gorky); siguió, ya en su fase de madurez, un intercambio con CoBrA y el informalismo europeo de los años 50, manteniendo siempre una estética y un pensamiento propios reflejando su origen caribeño. Debería decir que Lam reflexionaba sobre su origen caribeño: de hecho, buena parte de los testimonios lo confirman: mantuvo frente a su país una distancia sumamente crítica que la leyenda actual se empeña en ocultar. Incluso la temática afrocubana -abakuá, santera, conga, vodú- no es precisamente herencia que le viene “desde la cuna”; es más bien fruto de su reencuentro con Cuba. Regresa en 1940, cuando ha completado su formación, viendo su país natal desde una perspectiva ya exterior, fundamentalmente

inspirada en el primitivismo y los intereses etnológicos occidentales. Lo cual no quiere decir que se haya “integrado” del todo al mundo occidental. Es que el campo artístico de por sí está formado por individuos solitarios y outsiders, tanto más cuanto que busca fuentes de inspiración fuera de sus propias coordenadas. Podríamos decir, con Gilroy, que Lam se encontraba en una zona intermedia por su ascendencia negra. Descubrir las creencias afrocubanas no implicaba adoptarlas en tanto pensamiento estructurante de su universo intelectual y artístico. Convirtiendo las divinidades afrocaribeñas en metáforas expresando las temáticas filosóficas de su tiempo, Lam introduce en el arte occidental, nuevas imágenes capaces de expresar las inquietudes de la época. Lo hace sin preocuparse por la “exactitud” iconográfica con respecto a las creencias que constituyen la materia de base, puesto que debe inventar la representación figurativa de sus personajes mitológicos, para los cuales el único modelo del que dispone son los pintores haitianos, situados entre pintura popular folklórica y religiosa; para reforzar la expresividad, utiliza incluso rasgos estilísticos del arte oceánico. En este sentido su pintura adquiere una dimensión más allá de la problemática identitaria latinoamericana, acaso “universal”, si es lícito emplear un adjetivo no menos problemático que su opuesto, lo regional.

Los dos artistas incluidos en mi proyecto se ubican plenamente en esta orientación. Representan dos generaciones y dos socializaciones distintas, y sin embargo poseen afinidades artísticas y éticas que me atrevo a atribuir a su negritud, sin querer establecer una vía explicativa exclusiva. Llinás afirma haberse descubierto negro al llegar a París, pues en Cuba no sufrió segregación alguna, mientras que Pimentel, de extracción social más humilde, se formó en un ambiente quizás más hostil, si bien personalmente recibió desde temprano mucho estímulo para la carrera, al igual que Llinás. El hecho es que ambos muestran tempranamente una actitud rebelde hacia las tradiciones académicas de sus respectivas islas, demasiado apegadas a modelos ajenos y poco menos que ciegas para la realidad a todos los niveles: desde el paisaje -siguiendo la enseñanza en Bellas Artes el modelo impresionista aún en los años 50- hasta la esfera social. Ambos empiezan pintando retratos dramáticos enfocados muy de cerca en estilo violentamente expresionista, situado entre Rouault y el expresionismo alemán, lejos de la influencia gauguiniana que tanto peso tuvo en América Latina (otro capítulo que queda

por estudiar de cerca). Ambos han ido evolucionando hacia la abstracción, Llinás en consonancia con la Action Painting de Franz Kline, Robert Motherwell y de Kooning; Pimentel a su vez en reacción a la escuela de Support/Surface. Ambos manejan gamas colorísticas fuera de la paleta caribeña habitual, empleando el negro con rico empaste y dándole status de color. Y ambos otorgan gran importancia a la materia, con preferencia materia rústica; Llinás utiliza desde temprano sacos de yute como soporte, mientras que Pimentel ha ido mezclando tierra, ceniza, carbón y otras muchas sustancias a sus obras. Frente a estos aspectos comunes existen varias diferencias. Nunca ha habido influencia del mayor en el más joven, si bien Pimentel considera a Llinás como maestro (éste recuerda, a su vez, que Lam le comentó en cierta ocasión que entre los centenares de pintores latinoamericanos en París, Pimentel era el único que sabía pintar realmente). Llinás sigue siendo pintor de caballete, pues sus formatos son en su gran mayoría relativamente pequeños. Lo que su pintura pierde en monumentalidad viene compensado por una gestualidad vehemente, pero dotada de un sentido rítmico inusitado. Su obra pictórica está hecha de múltiples capas que se van imbricando en un juego denso y complejo de tal modo que la jerarquía entre los planos se elimina del todo. Desde los primeros años parisinos trabaja paralelamente el grabado en madera, al que ha logrado dar factura automática, obtenida por el uso de un hacha en lugar de la tradicional gubia.

Pimentel, en cambio, ha ensanchado las superficies, que llegan a medir hasta 3 e incluso cerca de 4 metros, monocromáticas pero ricas en matices microscópicos y cualidades táctiles, en detrimento del gesto que se ve absorbido por un entorno de amplitud cósmica. Empezó desde los años 80 una reflexión sobre los elementos, poco a poco insertando la historia y la memoria humana en su contexto natural. Utiliza para ello signos elementales inspirados en el arte rupestre, el graffiti y el dibujo infantil, reduciendo sus medios técnicos hasta despojarse de la utilería académica. En los años 90 empieza a elaborar sus primeras instalaciones, donde su pintura matérica, cercana a Tapiès, encuentra prolongación en el uso de objetos humildes encontrados in situ, huellas de la historia como presencias que resucitan la memoria colectiva. Su obra se ha convertido en acto arqueológico, pero que define la relación entre sujeto y objeto en términos de posesión y de poder, implicando cada vez más al



espectador.

¿Dónde detectar en estos pintores una faceta afrocaribeña? Hasta aquí, parece superfluo entrar en este debate, a tal punto Llinás y Pimentel pueden ser discutidos en consonancia con movimientos o temáticas artísticas occidentales de su tiempo. Pero faltan algunos aspectos que dan un sesgo más idiosincrásico a estas obras disímiles a la vez que solidarias. Uno de los motivos para rebelarse contra la Academia es que, tanto Pimentel como Llinás, consideran que ésta promueve una cultura de espaldas a la realidad pluriétnica caribeña. En particular, la llamada “Escuela de la Habana” perpetúa la cultura blanca incluso cuando representa al negro celebrando la rumba y la sensualidad de la mulata a la vez que ofrece de los ritos y creencias afrocubanos, una imagen superficial y meramente folklórica. La pintura de Lam fue mal recibida en un campo estético profundamente excluyente a pesar de sus aires vanguardistas. Por cierto, pocas obras de Llinás realizadas en los años 50, época de Los Once, indican su futura orientación. Sin embargo, una vez en París, empieza a utilizar los signos abakuá (una religión originaria de la frontera entre Nigeria y Camerún), limitándose con el tiempo a sus elementos básicos que son los triángulos, flechas, círculos, pero no se refiere a su contexto ritual (que el pintor desconoce). La instigación vino del letrismo, y sin embargo, Llinás se ubica de este modo a la vez fuera de su isla natal y fuera de su nuevo entorno. Al mismo tiempo, su paleta preferida viene siendo compuesta del negro y el azul así como de otros colores emblemáticos en las creencias africanas. En los años 70 la pintura de signos se convierte abiertamente en Pintura negra, un período que se prolonga hasta los 90. Como si todo lo anterior fuera poco, el hacha que utiliza para sus grabados es de origen africano. En cuanto a Pimentel, ha relacionado su reflexión sobre la relación espectador-objeto con la temática de la violencia intrínseca en la mirada. Esta relación jerárquica se invierte en su arqueología, cuando se trata de sacar a luz las huellas de la esclavitud en sus instalaciones sobre la historia del algodón (presentadas en Detroit y Chicago en 1998), y en otra sobre la inmigración en Texas, reuniendo en un mismo espacio la población mexicana, europea y africana (realizada en Dallas en 2001). Recientemente, en una serie de 40 obras sobre papel, llamada irónicamente “Los salvajes”, ha recuperado a su vez la herencia de la escultura africana, reduciendo su paleta a un juego entre marrón y negro. Habría que exponer esta serie

en su conjunto para poder estudiar cómo, en condiciones de modernidad, esta arqueología otorga presencia (actualidad) a las “huellas” que rescata, destruyendo la “temporalización” (historicista y definitoria del objeto de contemplación) rechazada por Emmanuel Levinas en su filosofía de la alteridad.

Si Llinás limita su posicionamiento al campo estético tal como lo definió la vanguardia histórica -no sin jugar con la ambivalencia del título de Pintura Negra-, Pimentel está dispuesto a intervenir en la elaboración de la memoria colectiva. Los artistas representan dos etapas en la construcción de un arte plenamente inscrito en el debate internacional, gracias a su oposición contra la inercia de las tradiciones regionales, y gracias a la recuperación de su legado africano. Ocupando una posición “entre” una multiplicidad de imaginarios estéticos, contribuyen a concepciones postcoloniales del espacio caribeño, “Isla que se repite” como laboratorio de una cultura transnacional y del cruce de culturas.

Sería ideal para esta exposición contar con alguna obra significativa de la época más fecunda de Wifredo Lam, es decir los años 40 y 50, para señalar que hay un eje histórico en la diáspora afrocaribeña radicada en Europa. Los contactos no faltan, pero su integración depende de las capacidades financieras de la institución organizadora. Si bien no existe filiación estilística entre los tres pintores, se amputaría la visión histórica de no lograrse esta participación. Mientras tanto, voy preparando la lista de obras, de acuerdo con las salas disponibles. Estamos estudiando en particular la posibilidad de ofrecer a Vicente Pimentel una nueva instalación a fin de mostrar la integridad de su trayectoria, de la reflexión sobre la materia a su pensamiento social. En todo caso, incluiré trabajos suyos a partir de los años 90 hasta la actualidad, tanto sobre papel como sobre tela, en función de sus temáticas principales: los elementos y sus contextos, el tiempo y la memoria así como la “experiencia atlántica” negra, y acorde a su evolución estética, de las manchas y los trazos abstractos hasta su abertura a una neofiguración signíca similar a la obra de Basquiat.

De Guido Llinás, cabe insistir en sus Pinturas Negras, donde el proceso está basado en el uso de un quitapinturas antes de improvisar sobre la superficie, combinando el acto destructor con el acto creador, estructurado por el color negro; si en los últimos años la pintura ha vuelto por sus fueros, se mantiene la construcción polirítmica y el juego entre las múltiples

capas. Por otro lado, esta dialéctica particular entre destrucción y creación señalada en su tiempo por Walter Benjamín, se verá quizás mejor en los collages, aquí entre la desfiguración de objetos encontrados (periódicos, afiches, etc.) y su recubrimiento “negro” creador. Nunca se ha mostrado un conjunto significativo de esta faceta importante de la obra llinasiana. Los grabados han sido recientemente objeto de una retrospectiva, pero ofrecen un necesario complemento al mundo de los signos negros; inicialmente basados en la escritura ritual abakuá, se han ido alejando cada vez más hacia un sinfín de variantes, permaneciendo siempre dentro de sus principios constructivos.

La obra de Llinás no se ha estudiado en su conjunto, porque las pinturas de los 50 permanecen en la Isla, donde han sido relegadas a las reservas del Museo Nacional hasta hace pocos años, mientras que sus años de exilio se ignoran en la isla. De allí la necesidad de una muestra más ambiciosa, situándola no sólo en su contexto histórico, sino también de cara al futuro, que Pimentel encarna sin dudas.

El objetivo de esta exposición no consiste en hacer descubrir del otro lado del charco a estos dos artistas en sus múltiples facetas, porque ambos han tenido numerosas exposiciones en los Estados Unidos. Más allá de una doble exposición individual, se trata de ubicarlos en un contexto afrocaribeño, a través de su confrontación al arte europeo, y contribuir así a la intensificación del intercambio entre dos diásporas que poco se conocen.

Tomado de: proyecto multimedial *Artes plásticas en Antioquia. Orehispanico, Colonia, Siglo XIX, Siglo XX*. Medellín, IDEA, s.f. Consultable en: *Letras Anónimas*. URL <http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/?p=2803> [10/05/2010]