

UN DIAGRAMA DEL ARTE IBEROAMERICANO

Fundación La Caixa
Serrano, 60
Hasta el 16 de abril
Madrid

EFFECTIVAMENTE, lo que nos propone la exposición «Cartografías» no es el relato de una evolución histórica del arte iberoamericano actual, ni tampoco un testimonio de cómo los pintores, escultores y fotógrafos de al sur de Río Grande participan en el formalismo de las últimas tendencias internacionales. El comisario de la muestra, el brasileño Ivo Mesquita, dice que las obras expuestas «no pretenden ilustrar una idea, un tema, o revelar alguna especie de verdad definitiva sobre el arte producido en Latinoamérica; al contrario, los trabajos se sueltan un poco a la deriva en la exposición, completamente bajo el dominio y el riesgo de sus prerrogativas» y «revelan la posibilidad de recorrer, con un grado máximo de sensibilidad, las irregularidades del territorio narrado». Se trata, pues, de una exposición abierta, en la que la colaboración del espectador —como en las representaciones teatrales— resultará definitiva.

Pero ¿con qué criterios colaborar? A mí el título mismo de la exposición me recuerda una clave: la que proponía Rosalind Krauss en su reciente «The Optical Unconscious», libro en el que invita a afrontar el arte moderno no como una evolución, ni como un discurso histórico, sino como una estructura, como un diagrama, como una tabla de diagonales, como la topografía o «cartografía» de un territorio cuyas alturas, depresiones y llanos testimonian diferentes estados de conciencia y, sobre todo, la existencia de un «inconsciente óptico» que nos faculta para ver más allá de la captación visual, con una mirada subversiva o, al menos, conflictiva, buscando el sentido profundo que tantas veces encubren las cualidades formales de la obra artística. Por este camino cobra renovado protagonismo el testimonio íntimo, la presencia del artista en su trabajo, aunque sea de manera residual. Y en la común unión del yo del artista y del yo del espectador residen buena parte del destino y de la eficacia de la obra de arte.

Existe también la cuestión de fondo de saber si existe realmente, por encima de los nacionalismos y al margen de esa «tiranía exterior» —norteamericana y europea— a que se refiere Justo

Pastor Mellado en su texto del catálogo, un arte «iberoamericano» propiamente dicho. Esa cuestión excede los límites de esta exposición que sólo propone catorce artistas de siete países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Venezuela, pero no puede borrarse del todo de la mente de los contempladores que recorren la muestra. ¿Siguen siendo viables, frente a las imposiciones del circuito internacional, como quería Uslar Pietri, «la originalidad y el destino del continente mestizo»? Un mestizaje peculiar, que no es sólo de razas, sino que deberá consistir en el mucho más invisible y penetrante proceso de encuentro, confrontación y mezcla de herencias culturales vivas.

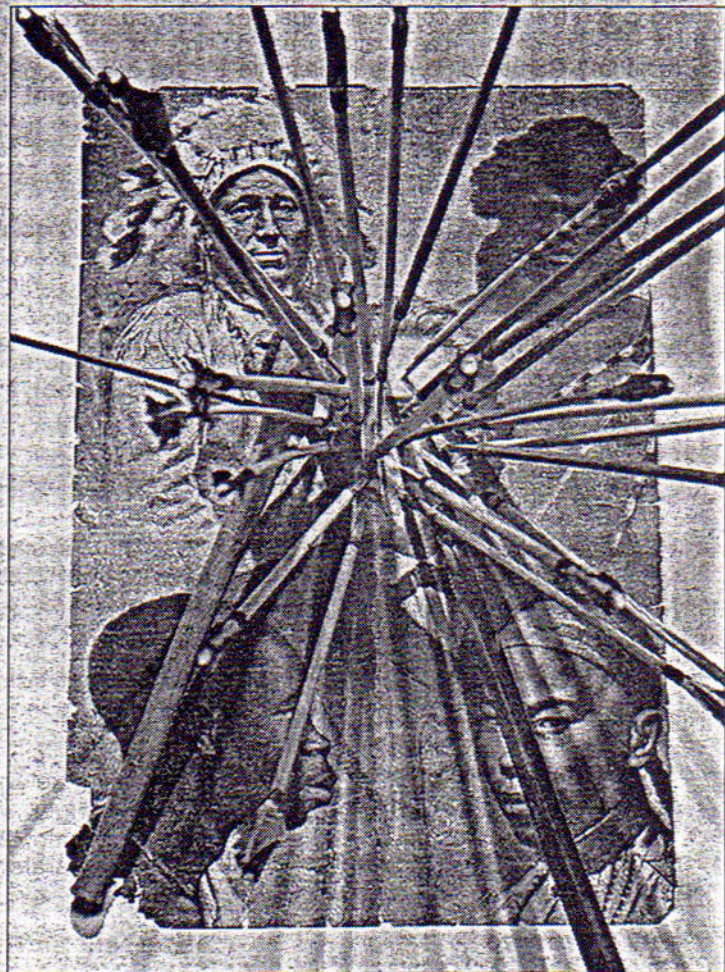
Ese encuentro, confrontación y

*«CARTOGRAFÍAS
no propone una
evolución histórica
del arte
iberoamericano
actual. Es una
exposición abierta
en la que la
colaboración del
espectador, como en
las representaciones
teatrales, resulta
definitiva»*

mezcla los tenemos a las claras en piezas como la instalación mural «La pequeña venganza de la periferia», del cubano José Bedía (1958), en que el «pop», el arte «pobre» y el conceptualismo se mezclan y transforman en una obra de denuncia de todas las Américas contra la amenaza de todas las imposiciones. El mismo espíritu de mezcla y metamorfosis de elementos culturales —religiones, mitos, folclóres— alienta en las fotografías «rituales» de Marta Pérez (La Habana, 1959) y de Mario Cravo Neto (Bahía, 1947). También hallamos ese «secreto de familia iberoamericana» en los collages y en los bordados «pobres» del brasileño José Leonilson, a quien se dedica la exposición con motivo de su muerte reciente (For-

talesa, 1947-May, 1993), y en las esculturas de María Fernanda Cardoso (Bogotá, 1963) sobre todo cuando realiza una «Bandera» con trozos de dulce de guayaba. La confrontación creativa entre arte colonial y autobiografía da interés a los murales populistas, «Cumbres borrascosas», de Juan Dávila, un chileno (Santiago, 1946) que ahora vive en Australia, así como a los laberínticos cuadros fetiches del mexicano Julio Galán (Coahuila, 1959) y a los autorretratos arquetípicos e insistentes del

produce resultados magníficos, como el de las esculturas «neo-abstractas» —en la línea mejor de F. Stella— del brasileño Iole de Freitas (Belo Horizonte, 1945), o como los mapas, planos y guías de carreteras del argentino Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961), realizados con extraño acierto sobre hules y colchonetas. Sin embargo, otras veces, la mera adscripción a criterios foráneos sólo logra conducir a lo indeterminado —como pasa en las instalaciones escultóricas de Carlos Fa-



José Bedía: «La pequeña venganza de la periferia», detalle (1993)

también mexicano Nahum Zenil (1947), en los que el arte se hace el doble del artista. El mestizaje es más borroso en las esculturas de bronce y aluminio del colombiano Germán Botero (1946), referentes al mundo artesanal indígena.

Frente —o junto— a esas propuestas, expresivas de una sensibilidad y de una visión peculiares, encontramos otros trabajos alejados del carácter interactivo de lo cultural iberoamericano. A veces, el resultado de incorporarse a los lenguajes internacionales vigentes

jardo (Sao Paulo, 1941)— o a la obviada más enemiga de lo imaginativo y de la sutileza —como ocurre con la cabina metálica del austriaco residente en Caracas Alfred Wenemoser (Graz, 1954) y, peor aún, con el montaje teatral «Yo soy el sendero, bésame mucho» del chileno Gonzalo Díaz (Santiago, 1947)—. Todos ellos, fuera de esa mentalidad y de esa sensibilidad que no puede ser sino iberoamericana.

José MARÍN-MEDINA