

formar, para hacerlo algo propio. De ahí una manifestación de carácter fuerte.

La arquitectura argentina de esa misma época parece cosmopolita por deficiencia, siempre alerta a lo que viene del exterior y tratando de imitarlo o, al menos, de inspirarse en ello para integrarse al mundo, noción propia de un pueblo sin raíces. Y esta idea misma de mimetizarse está proclamando a las claras una actitud *extrovertida*.

Otra oposición flagrante sería la de que las autoridades mexicanas han sido más cooperativas con sus mejores arquitectos, confiándoles una masa considerable de edificación. Fácilmente, los dos tercios de lo construido por el Estado lleva la firma de uno o de varios responsables de calidad.

En ese sentido los gobiernos de la Argentina han actuado, generalmente, al revés. Salvo algunos grandes encargos que casi siempre logró Alejandro Bustillo, el "eclecticista" por antonomasia (*Banco de la Nación, Casino de Mar del Plata, Hotel Llao-Llao en Bariliche*), mucho del resto: nuevas barriadas, viviendas colectivas y multitud de edificios públicos han sido ejecutados por cuerpos de arquitectos o de ingenieros que permanecen anónimos, produciendo proyectos —a veces perfectamente honorables— que carecen de carácter y no reflejan una verdadera personalidad.

Eso hay que buscarlo, en cambio, en el terreno privado de las grandes compañías o de los simples particulares con cierta cultura. En este sentido creo —sin jactancia— que la balanza se inclina a favor del caso argentino. Quizá porque desde hace casi cien años el cliente allí sabe, o cree saber, lo que quiere. Como el ideal consiste en no "hacerse ver" en "no detonar" (actitudes negativas si bien se ve), es evidente que por las calles de las ciudades argentinas puede haber más unidad y menos "faltas de gusto". Aun admitiendo que esta aparente sobriedad puede ser también un síntoma de carácter débil que sufre, pasivamente, la influencia de lo que supone "está bien" o "está mal" en arquitectura.

Insisto en que un día habrá que hacer el libro total sobre el tema. Invito, pues, a los jóvenes que me escuchen o me lean a levantar el guante de este pacífico desafío.

París, abril de 1985

CRÍTICA EN LATINOAMÉRICA: SINTONÍA Y DISONANCIAS

JORGE ALBERTO MANRIQUE

La crítica

En Latinoamérica, como en el mundo, cada vez más tiende a abandonarse la idea de que la crítica es el *juicio* sobre la obra de arte y de que el crítico es el juez. Sin que esa idea se haya abandonado del todo, pierde terreno —sobre todo de parte de los críticos mismos— frente a concepciones más elásticas, más modestas y a la vez más ricas del quehacer del crítico.

Los artistas suelen mantener respecto a la crítica una relación de amor-odio. Muchos de ellos tienen hacia ella una actitud atenta, interesada en el mejor sentido; a veces aparecen rasgos de desconfianza; y muy a menudo manifestaciones de rechazo completo que expresan desprecio hacia la crítica y, en el mejor de los casos, la acusan de ser una pantalla innecesaria e impertinente que se interpone entre la obra y el espectador, pretendiendo explicar lo que no es explicable y menos con palabras. No es infrecuente que un mismo artista asuma sucesivamente las tres actitudes descritas. Lo cual indica dos cosas: que la relación entre la crítica (mejor que “los críticos”) y los artistas, es por naturaleza, tensa, dado que éstos sienten que en ello les va mucho, y que, por otra parte, el sitio y función de la crítica no está para nada claro y definido: tambaleante la idea del crítico-juez, los pintores (y tal vez los críticos mismos) no son muy capaces de explicitar el papel de esa actividad.

El hecho es que, para bien o para mal, la crítica cumple una función necesaria en las estructuras actuales. Es una pieza necesaria en la difusión y distribución de la obra, es decir, en el proceso de inclusión de la obra en un espacio determinado, y por lo tanto

el artista no puede ser ajeno a ella. Todavía más, puede decirse que es una pieza del mercado del arte al cual, en la mayoría de nuestros países, no pueden ser ajenos casi todos los artistas, y esto a pesar de las intenciones de los críticos mismos.

En retroceso, el concepto de la crítica como juicio sobre la obra, éste no ha desaparecido del todo. Se ha substituido a veces por el de crítica didáctica: la crítica explica, instruye, hace asquible la obra al espectador. Para que haya juicio tiene que haber leyes o normas a las cuales referirlo; el arte actual cada vez es más ajeno a norma alguna de carácter general y por lo tanto la posibilidad de un juicio en el sentido verdadero del término cada vez más remota. La función didáctica, más modesta y menos molesta, tiene la ventaja de que sus referencias son a aspectos que no necesariamente tienen el carácter de definitivos o inamovibles, puesto que sólo tienen una función instrumental para una explicación histórica. Otra posición es la de quienes no pretenden ni juzgar ni explicar: sino crear un texto paralelo, motivado por... , a propósito de... , en relación con el efecto que la obra les ha producido. Se evitan así, tanto los escollos molestos del juicio, como los de la explicación. Más atractiva es la idea de la crítica creadora, que interviene en la génesis y el proceso de creación; crítica participante, que no asume la posición pasiva de esperar a una obra consumada para acercarse a ella, sino que la provoca y la acompaña desde un principio. Es característica de muchos de los productores de arte en este siglo su necesidad de teorizar; asumen así por lo menos parcialmente el papel del crítico; críticos y teóricos ellos mismos, la crítica entonces teoriza sobre sus teorías. Todo crítico serio se basa en un sistema articulado de ideas; la posición de que antes de toda crítica debe generarse una *teoría americana* del arte, ha sido sostenida por Acha, Milko Lauer, Marta Traba. De hecho creo que lo que llamamos crítica, participa siempre, en diversa proporción y muy a su pesar, de toda esa gama de concepciones de la crítica. No puede eludir del todo hacer juicios, ni hacer implícitas explicaciones, ni crear textos paralelos, ni participar de alguna manera en los procesos creativos, ni teorizar... Quizá lo que importa y lo que hace a cada crítico diferente en su posición sea el valor relativo que da, en la práctica de su actividad, a cada una de esas posibilidades.

Podrían proponerse las cosas desde otra perspectiva: el hecho artístico no es la obra en sí, aislada, sino un proceso que va desde su génesis, pasando por la obra, hasta su recepción por el espectador (con todas las implicaciones de inmersión en un sistema que ello implica); es decir, la obra no es tal hasta que el espectador-consumidor reacciona frente a ella. El crítico no vendría a ser, así, sino un espectador más y todo espectador es un crítico. La diferencia entre el espectador y aquel al que llamamos específicamente "crítico" está en que éste es un espectador "de excepción", en quien deben suponerse cualidades (conocimiento, método, formación visual, sensibilidad desarrollada) que le permiten una lectura más rica de la obra; y que expresa su reacción en forma coherente, generalmente escrita. Eso y nada más. Ni juez, ni maestro, ni creador, ni partícipe, sino sólo espectador: aunque, precisamente por eso, no pueda dejar de ser, aun sin quererlo, juez y maestro y creador y partícipe...

El crítico

En nuestros países, en el siglo pasado y a principios de éste, fue muy común que el crítico fuera pura y simplemente un aficionado, interesado en las artes, con poco bagaje teórico. Su figura no ha desaparecido del todo. Mucho más común y actual es en Latinoamérica el escritor metido a crítico, figura absolutamente vigente y cuya presencia e influencia ha sido a menudo de la mayor importancia. Tiene antepasados tan ilustres como el mismo Baudelaire, que lo legitiman. Aquí cabría hacer una distinción entre aquellos escritores que eventualmente han hecho crítica de arte, y aquellos otros que en forma consistente y sistemática han ejercido la crítica, sin por ello abandonar su dedicación fundamental a la creación literaria. A los primeros los llamaría "escritores que han hecho crítica", a los segundos, "críticos que también son escritores". De los segundos los hay en nuestro medio de tanta influencia justificada como Luis Cardoza y Aragón, Edmundo Desnoes, Marta Traba, Carlos Rodríguez Saavedra, Jorge Enrique Adoum, Juan García Ponce o el mismo Octavio Paz, aunque en éste se trata más de una presencia recurrente que de una activi-

dad constante. Finalmente existe el crítico profesional. Entiendo por ello a quien se ha formado en aulas universitarias o a quien lo ha hecho por su cuenta y riesgo, pero que tiene como quehacer central el practicar la crítica u otras actividades relacionadas con el fenómeno artístico. Y esto independientemente de que la función crítica pueda o no ser su *modus vivendi*.

Los medios de la crítica

El medio de la crítica artística más normal, y el que se supone que mayor influencia tiene en el público, es el periódico diario. Sin embargo, es necesario ser consciente de las grandes diferencias que pueden darse entre pequeñas ciudades con modestos periódicos y grandes ciudades con diarios importantes, pero más aún, según las diferentes estructuras periodísticas de cada país. En Buenos Aires, y quizá más en Sao Paulo o Río de Janeiro, en donde los periódicos dan un amplio apoyo a la actividad crítica, las páginas correspondientes, a cargo de críticos tan destacados como Federico Morais o Roberto Pontual o Aracy Amaral, son rigurosas y responsables y consecuentemente tienen una gran influencia en sus respectivos ámbitos. En México, en cambio, donde los periódicos importantes suelen mostrar tan poco interés, pagan mal y encargan la crítica a cualquiera, el resultado es la improvisación, la confusión y la mínima influencia si no la desorientación de los lectores.

La crítica que se practica en revistas en general tiene mayor espacio y mayor solidez que la que aparece en periódicos. Puede ser en revistas especializadas en artes plásticas, pero más comúnmente en revistas literarias o culturales, dado el hecho de que las especializadas escasean en la región latinoamericana y pocas veces tienen larga duración, o bien sus características (como es el caso de nuestros *Anales*) no son propicias para una crítica que dé cuenta de los sucesos recientes. La influencia inmediata de lo publicado en revistas es menor que la de los periódicos, pero a cambio esos artículos, generalmente más reposados, tienen una mayor perdurabilidad, viajan más en el continente, y son rescatables en las bibliotecas. La crítica publicada en forma de libros puede ser de dos tipos: como obras concebidas unitariamente o como reunio-

nes de artículos, caso muy común; la influencia a largo plazo en el caso de los libros es mayor y va en razón inversa de su efecto rápido. Género particular es el de textos de catálogos, que puede ir del catálogo de mano, difícilmente recuperable, al catálogo-libro, que se asimila a éste.

Todavía puede citarse la crítica ejercida en conferencias o en mesas redondas o en visitas guiadas. Aquí el alcance es a un público muy reducido en comparación con otros medios, pero en cambio es mayor su eficacia por la riqueza que proviene del contacto directo con el público.

Otros medios, como el radio y la televisión, tienen, hasta donde llega mi conocimiento, un empleo reducido en América Latina. Su ventaja indudable es la amplitud del público al que alcanzan. El radio tiene la limitación de la carencia de imagen.

El proceso

Lo que podríamos llamar la prehistoria de la crítica en América Latina, en el siglo XIX, describe un arco que va de la aparición de opiniones modestas, si no ingenuas, en la prensa, a las polémicas desatadas sobre artistas y obras en particular y la presencia más constante de opiniones consistentes sobre los salones y exposiciones, para llegar, más hacia el final del siglo, a que la crítica plantee verdaderos programas a los artistas. Los escritos de Felipe López López o Juan Olaguíbel pidiendo a los artistas la creación de una escuela nacional, que sin embargo tuviera valor universal, o los de José Martí declarando que a cada época corresponde un arte diferente y al tiempo de las nuevas naciones americanas debe corresponder un arte propio, "a nueva sociedad, pintura nueva", son muestra de esa actitud programática de la época.

Los grandes cambios de actitud en el panorama artístico de América Latina tienen lugar en la década de los años veinte. A veces son los críticos los que los propician, como es el caso de Mario de Andrade en la Semana de arte moderna de Sao Paulo de 1922; o los animadores de la revista *Martín Fierro*, en Buenos Aires, en 1924, con Oliverio Girondo. En otros casos son los artistas mismos los que teorizan sobre la necesidad del cambio, como

en México (donde el grupo que rodeaba al doctor Atl "ponía la mesa" y Siqueiros evangelizaba con su llamamiento a los plásticos de América: el impulso gubernamental de Vasconcelos permitiría que la teoría se convirtiera en acto). Entonces los críticos siguieron a los artistas, como inmediata caja de resonancia.

En la misma década los Parnasianos de Santiago de Chile y el grupo reunido en 1927 en La Habana alrededor de la Revista de Avance (que apoyaba a Abela y a Carlos Enríquez), son los factores del cambio. Por su parte Torres García, que no se reintegraría al Uruguay sino en 1934, había puesto las bases de una teoría de amplios vuelos (que resumiría en 1944).

En todos los casos el cambio se apoya en dos pivotes que en ese momento no se veían de signo contrario: búsqueda de modernidad y búsqueda de americanidad. En todos los casos se está contra la tradición reciente de arte académico y se exige quemar etapas para ponerse a la altura de los tiempos. La modernidad se hermana con la americanidad: ésta se plantea como el camino para alcanzar aquélla. Búsqueda de raíces, búsqueda de lo original son en ese momento búsqueda de modernidad. Ahora nos parecen un poco extrañas las expresiones laudatorias de Romero Brest, en 1945, cuando al comentar una exposición de grabado brasileño exalta su carácter de rescate de las características autóctonas: la verdad es que todavía en esa fecha no se sentía oposición entre identidad y modernidad, modernidad y búsqueda de lo peculiar americano ¿no había Picasso accedido a la modernidad a través del arte negro? El expresionismo de Anita Malfatti o de Segal era entonces moderno.

El movimiento mexicano, que se planteó desde luego como simultáneamente moderno y americano, fue el que más visiblemente se estructuró y alcanzó pronto éxito y resonancia. Fue sin duda el primer movimiento de resonancia mundial creado de este lado del Atlántico. Pero con el tiempo se haría patente el débil equilibrio de la proposición teórica que aunaba ambos aspectos. Su éxito, su nacionalismo y su carga ideológica lo aislarían del desarrollo general de las corrientes artísticas. El equilibrio estaba roto. Si en México el aire empezaba a sentirse enrarecido (como lo sintieron los artistas de la nueva pintura mexicana en los años 50),

en el resto de América más pronto empezó a sentirse como un camino que se desviaba de la modernidad deseada.

Los críticos impulsaron las vías que llevarían a América a una verdadera modernidad. Romero Brest encontró que el verdadero arte americano —porque ponía a América a la altura de los tiempos— era el de los constructivistas. Gómez Sicre, desde la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana de Washington, impulsaba a los artistas ajenos a la corriente de la escuela mexicana. El aspecto político se entremezcla debido a la posición ideológica de éstos, pero es indudable que desde el punto de vista artístico hay un problema más de fondo: se da la convicción de que el nacionalismo, en el sentido de apoyo en raíces autóctonas, es contrario a modernidad.

Después de la guerra, que produjo aislamiento, se trataba de recuperar el tiempo. Un hecho fue capital en el viraje que la crítica y el arte latinoamericano dieron en esos años: la Bienal que en 1951 estableció Matarazzo en Sao Paulo. Pronto prestigiada, la Bienal fue el escaparate para América de lo que pasaba en el mundo. Fue su fiesta y su mala conciencia, la gran proporcionadora de modelos. Mario Pedrosa, luego tan crítico de ella, le dio su apoyo: América podía por fin acceder a la vanguardia "al modernismo" como decía él. Pero los efectos deseados, es decir, la consecuencia americana de esa feria escaparate vendrían a ser vistos después como un colonialismo cultural. La dicotomía americanidad-modernidad no estaba resuelta.

A Sao Paulo siguieron las bienales de Córdoba (1962), Medellín (1968) y Cali (1960), las efímeras de México (1958-1960) y Quito (1972). Entre sus virtudes está el hecho de que por ellas muchos artistas empezaron a conocerse entre sí, e igualmente muchos críticos, que empezaron a viajar, ya como jurados, ya como comisarios.

Se abre, para fines de los años 60, una etapa en que los críticos se relacionan unos con otros en una medida que no había tenido lugar antes, y a establecer una comunicación más activa. Todos sentían la necesidad de hacerlo; las bienales primero, una más o menos generalizada bonanza en los países latinoamericanos, y diversas reuniones académicas y artísticas lo propiciaron. En la reunión de Quito de 1970, que realizó la UNESCO para prepa-

rar el libro *América Latina en sus artes plásticas*, no nos conocíamos unos a otros. Quince años después, mal que bien, sabemos quiénes somos. Algunos críticos han funcionado como verdaderos "Mercurios", estableciendo la comunicación a lo largo del continente (entre ellos destaca Damián Bayón). Es frecuente que un crítico no resida en su país de origen: Marta Traba, Raquel Tibol, Clara Sojo, Juan Acha, Kartoffel, Driben.

A la reunión de Quito siguieron la de Austin, la de Caracas, la de Sao Paulo y muchas otras. En todas ellas, de un modo u otro se llega al debate iniciado en los años veinte: ¿cómo ser moderno y americano simultáneamente? La reunión convocada en Sao Paulo por Aracy Amaral para discutir sobre el futuro de la Bienal, me parece representativa del tipo de posiciones que la crítica asume. Para unos debía hacerse una bienal latinoamericana, para impulsar las propias vías artísticas y no seguir siendo el invitado pobre al gran festín (Aracy, Morais, Pedrosa). Para otros, (Glusberg, Zanini), la bienal debía seguir siendo internacional, para que en ese escaparate se inscribiera lo propio americano, en una conveniente caja de resonancia. Lo que para mí resulta claro es que la cuestión de la americanidad y la modernidad, y las relaciones entre ambos términos, ha sido, es, y sigue siendo para la crítica americana, un problema necesariamente central.

Junio de 1985

LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS A PARTIR DE LOS AÑOS 50 (SUS RELACIONES Y PRODUCCIÓN)

MANUEL FELGUÉREZ