

CAMINOS DE IDA Y VUELTA. ARTISTAS ARGENTINOS EN MADRID EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Sagrario Aznar Almazán
Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.

Inspirándose en los principios de Goethe (primer teórico de la interacción cultural), se podría decir que el objetivo de la política intercultural debería consistir, sobre todo, en la importación más que en la exportación (...). La mejor consecuencia del cruzamiento entre culturas suele consistir en la mirada crítica que uno vuelve hacia sí mismo.

El conocimiento de los otros es un movimiento de ida y vuelta. (Todorov, *El cruzamiento entre culturas*).

Si es cierto que España, a lo largo de todo el siglo XX, ha hecho bien poco por enterarse de cuál ha sido la contribución argentina a la historia del arte moderno (con honrosas excepciones, como la de Lucio Fontana, por ejemplo), también es cierto que esta precaria situación se ha agravado inexplicablemente en las últimas décadas y que el arte argentino más reciente no ha tenido en los circuitos españoles una resonancia mínimamente reseñable. En este punto no puedo por menos que recordar el texto de Mar Villaespesa para el catálogo de la exposición *Cocido y Crudo*¹, cuando decía que

un mapa de las relaciones de España con Latinoamérica está por cartografiar (...). Igual que por configurar y reconducir están los perfiles de los límites externos e internos, las frustradas relaciones coloniales desde la época de la conquista, la presencia de la cultura española más allá de los reductos nostálgicos de los centros gallegos o más allá de los familiares comunes entre un ciudadano de Punta Arenas y otro de Asturias. Son muchos los síntomas de una política pendiente, de una deuda histórica. No somos expertos en el intercambio, hemos estado encerrados en nosotros mismos durante siglos; lo que ocurría fuera de nuestras fronteras no eran cosas que nos pasaban a nosotros sino a los otros, y claro, los otros no existían.

Quizá sea verdad que España todavía no ha despertado de su sueño colonial, quizá todavía no ha podido olvidar su vieja política histórica basada en el paternalismo y ya no es capaz de mirar con ojos nuevos las recientes expresiones artísticas latinoamericanas.

A lo largo de esta comunicación trataremos de analizar la presencia del arte argentino en España, en los circuitos expositivos habituales, sobre todo madrileños, durante la primera mitad de la década de los noventa, lo que podríamos llamar un *periodo experimental*, y trataremos también de llegar a unas conclusiones que de alguna manera clarifiquen la situación artística reciente en ambos países. Debemos tener en cuenta que el cuestionamiento del centro o el reconocimiento del otro y de la diferencia son parte de los temas de debate que ha aportado el llamado posmodernismo, y la práctica artística debe ser consciente de ello sin permitir que su lenguaje se mercantilice y pierda su efectividad.

Entre las diferentes razones que expliquen esta escasa presencia plástica argentina podemos aducir, aunque sólo sea para descargarnos un poco del peso de la culpabilidad, el interés prácticamente exclusivo que ha despertado en nuestro país la impositiva presencia, tanto en las últimas ferias de ARCO como en determinadas galerías madrileñas, de un arte brasileño de calidad e interés más que apreciables. Pero tampoco podemos engañarnos. Debemos admitir, aunque sólo sea como punto de partida, un cierto matiz de narcisismo en un arte español

¹ Catálogo de la exposición, *Cocido y Crudo*, Madrid, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 1996, p. 25.

excesivamente volcado en sus propias experimentaciones, por mucho que estas últimas nos parezcan de un interés determinante.

Es cierto que en España, durante la primera mitad de la década de los setenta y en los ochenta, hemos asistido al desarrollo y consolidación de, al menos, tres territorios artísticos fundamentales para las nuevas generaciones plásticas. En primer lugar, se ha producido la consagración definitiva de una nueva generación de pintores que, acompañando a las que podríamos considerar las grandes figuras anteriores (Tapiés, Chillida, Saura, Arroyo...) han copado la casi totalidad del circuito artístico español. En esta generación se pueden incluir, por un lado, pintores de *índole experimental*, por llamarlo de alguna manera, como José María Sicilia o el mismo Miguel Barceló², y, por otro, los que en su día se llamaron *pintores de la nueva figuración madrileña* (Carlos Alcolea, Pérez Villalta...) ya un poco agotados en sus presupuestos iniciales. Por otra parte, ha habido también un serio incremento de la escultura, a remolque naturalmente del auge que ha sufrido a partir de los años ochenta en el panorama internacional, en, al menos, dos comunidades autónomas: el País Vasco, con las escuelas y escuelas, no sólo diferentes, sino francamente enfrentadas, de Chillida y Oteiza, y con un plantel de jóvenes escultores que mantienen un muy respetable nivel de calidad; y la Comunidad Valenciana con, por supuesto, Miguel Navarro a la cabeza, pero no solo. Y, por último, han empezado por fin a tener un verdadero interés las aportaciones de artistas muy diferentes a nuevos territorios de expresión plástica como las instalaciones, con creadores de la categoría de Juan Muñoz, el videoarte, amparado por los distintos certámenes convocados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, o el performance, en que están jugando un destacado papel, sobre todo, las mujeres.

Toda esta actividad ha hecho que quizá estemos excesivamente atentos a lo que pasa dentro y no demasiado a lo de fuera, con la honrosa excepción de determinadas figuras de innegable alcance internacional³. Está claro que no hemos aprendido de nuestros errores y que el arte más reciente argentino sigue interesando poco en los circuitos españoles. Sólo una exposición dedicada enteramente al arte argentino del siglo XX ha intentado sacarnos de nuestra ignorancia. Me estoy refiriendo a la de *Arte argentino contemporáneo* que, más histórica que innovadora, se celebró en la Fundación Arte y Tecnología Fuencarral entre diciembre de 1993 y enero de 1994 bajo dos subtítulos⁴ y nos permitió calibrar por fin el papel del arte argentino en la segunda mitad de nuestro siglo. Otras muestras de importancia, como la titulada *Un diagrama del arte iberoamericano* celebrada en la Fundación La Caixa de Madrid en marzo y abril de 1995, estaban más referidas al arte latinoamericano en su conjunto, y en realidad planteaban la consabida cuestión de fondo de saber si existe realmente, por encima de los nacionalismos y al margen de esa *tiranía exterior*, tanto norteamericana como europea, a la que se refiere Justo Pastor Mellado en su texto del catálogo⁵, un arte iberoamericano propiamente dicho, un arte que de alguna manera mantenga visible la originalidad y las raíces de lo que se ha llamado *el*

² Las últimas exposiciones de ambos en 1997, la de Barceló en la galería Soledad Lorenzo de Madrid y la de José María Sicilia y en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, se puede afirmar que han reconciliado al público español con ellos.

³ Recordemos en este punto las diferentes antológicas que se han dedicado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, a artistas como Richard Serra (1996) o Kounellis (1997), por poner sólo dos ejemplos.

⁴ Los subtítulos eran Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y Modernismo-tardomodernismo en el arte argentino, 1945-1985, éste último apoyado en el ya conocido por todos confuso anglicismo de modernismo que debe traducirse como vanguardia y no como simbolismo o art nouveau.

⁵ Otra exposición de este tipo fue la titulada *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, organizada por Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del MOMA de Nueva York y celebrada en el marco de la Exposición Universal de Sevilla 92, con una única presencia argentina digna de mención, la de Antonio Berni, en dos espacios diferentes: cerca de los muralistas mexicanos con sus primeros grandes templos sobre arpillera con temas sociales, y en la sección *Nueva Figuración, Assemblage y Pop Art*, con sus series de los años sesenta tituladas *Juanito Laguna* y *Romana Montiel*, en las que la basura se convierte en protagonista de sus narraciones y los deshechos en el material real que el pintor utiliza.

continente mestizo entendido, como quería Uslar Pietri, como confrontación y mezcla de herencias culturales vivas⁶.

Como ha señalado Gerardo Mosquera⁷, *el tema de la identidad parece una maldición que no deja libre a la crítica, y al arte mismo, en América Latina*. Tal vez, es cierto, el debate posmoderno nos prepare más adecuadamente para la aceptación del fragmento, y la neurosis de la identidad latinoamericana pueda comprenderse más adecuadamente si la reconocemos en términos de yuxtaposición y no de fórmula de mestizaje como hibridación cultural armónica. Y, en este sentido, quizá sea mejor, para variar, enfrentarnos al arte contemporáneo argentino bajo la influencia del *inconsciente óptico*⁸, un inconsciente que nos facultará para ver más allá de la simple 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 y retomando el protagonismo del testimonio íntimo, la presencia del artista en su trabajo, aunque sea de manera residual, para que en la unión del yo del artista y del yo del espectador vuelva a residir la mejor parte del destino y de la eficacia de la obra de arte.

Sabemos que, a principios de los ochenta, entre la Guerra de las Malvinas y el retorno a la democracia, se intentó construir en Buenos Aires una nueva modernidad, cada vez más cercana a determinados discursos posmodernos. Entre todos los creadores que se movieron en aquel momento, Marcelo Pacheco⁹ destaca a seis: Alfredo Prior (n. 1952) y Guillermo Kuitka (n. 1961), que elaboran sus lenguajes entre la herencia asfixiante del conceptualismo, de tan importante tradición en Argentina¹⁰, y la imposición internacional de la neofiguración; Liliana Porter (n. 1941) que, en Nueva York, crea un conceptualismo borgeano; Pablo Suárez (n. 1939), con imágenes y títulos capaces de accionar una visualidad corrosiva de la realidad observada; Hernán Dopé (n. 1946), con sus maderas y piedras y sus hornacinas con huesos; y Roberto Elía (n. 1950) capaz de realizar objetos cotidianos entre la alquimia, la cábala, los escritos de Julio Cortázar y la trama secreta del propio artista. Sin embargo, pocos de ellos han estado representados en España y ninguno, desde luego, con una individual.

En las exposiciones colectivas que hemos mencionado con anterioridad aparecieron Alfredo Prior y Guillermo Kuitka en la celebrada en la Fundación Arte y Tecnología Fuencarral, y sólo Kuitka, con mapas, planos y guías de carreteras realizados con extraño acierto sobre hules y colchonetas, en la de la Fundación La Caixa de Madrid. Con anterioridad, el mismo tipo de obra de Guillermo Kuitka, sin duda el artista más apoyado internacionalmente, se había presentado en ARCO 91 en la galería brasileña de Thomas Cohn¹¹, bastante más arriesgada en su actividad de promoción de las nuevas generaciones que, por ejemplo, la única galería argentina que vino a la feria, la de Ruth Benazar (fundada en 1965), que presentó obra de Bedit, Testa y otros paraconceptuales argentinos vinculados en su momento al CAYC, aunque sabemos¹² que ya en ese momento llevaba a artistas como Alfredo Prior o Liliana Porter. Más tarde, en 1994, aparecerá en la exposición *Cocido y Crudo* en el Museo Reina Sofía de Madrid una obra del argentino residente en Nueva York, Riskrit Tiravanija (n. 1961)¹³ titulada *Sin título (de Barajas a Paracuellos del Jarama, a Torrejón de*

⁶ Catálogo de la exposición, *Diagrama del arte iberoamericano*, Madrid, Fundación La Caixa, 1995.

⁷ Mosquera, Gerardo, *Cocinando la identidad*, en catálogo de la exposición, *Cocido y Crudo*, Madrid, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 1996, p. 32.

⁸ Krauss, R., *El inconsciente óptico*, Madrid, 1997.

⁹ Pacheco, M., *Argentina*, en *Arte Latinoamericano del siglo XX* (Sullivan, ed.), Madrid, Nerea, 1996, pp. 283 y ss.

¹⁰ Debemos recordar aquí las experiencias conceptuales del Centro de Arte y Comunicaciones (CAYC), donde realizó su obra, a principios de la década de los setenta, el llamado *Grupo de los Trece*, con Víctor Grippo, Luis Fernando Benedit, Jacques Bedel y Clorindo Testa, entre otros.

¹¹ Galería fundada en 1983 con una fuerte vocación internacional. Entre sus actividades destacan, por ejemplo, los intercambios de exposiciones con Europa y Estados Unidos.

¹² Catálogo ARCO 91, Madrid, Fundación ARCO/IFEMA 1991, p. 60.

¹³ Para más información sobre este artista se pueden consultar los artículos de Brown, G., *Other Things, Elsewhere*, en *Flash Art*, enero de 1994, pp. 50-52; Cameron, D., *Food for Thought*, en *Frieze*, abril de 1994, pp. 50-52; Weitzer, L., *The Accidental Tourist*, *Flash Art*, octubre de 1993, pp. 44-45; y la entrevista en *Documents* en febrero de 1994, p. 31.

Ardoz, a Coslada y al Reina Sofía). Se trataba de una instalación en técnica mixta y dimensiones variables que Jerry Saltz en el catálogo¹⁴ incluye dentro del grupo de obras con una toma de postura que implica una especie de terapia de choque visual, aunque admite que *es uno de los artistas más complejos que ha visto en mucho tiempo*. En el fondo, Tiravanija está cuestionando, como tantos otros en esta discutida exposición, la utopía del progreso, de Europa, de los valores occidentales como único modelo para muchos habitantes, ya del norte de África o del sur del continente americano.

Como presencias al margen de las grandes exposiciones colectivas, organizadas por empresas o por el mismo Estado, poco hay que señalar. Aparte de algún que otro artista con un fuerte sabor indigenista¹⁵, sólo nos ha quedado en el recuerdo la interesante colectiva titulada *Al Rojo Vivo* que se celebró en la Casa de América en enero de 1996 y que nos llamó la atención sobre la interesante aportación femenina que puede estar teniendo el arte argentino en estos momentos. En ella se reunían los diferentes planteamientos plásticos de cuatro artistas: Sabina Florio, Diana Recagno, Laura Rippa y Graciella Sacco (n. 1956), ésta última la representante argentina en la Bienal de Venecia de ese mismo año. Su trabajo, minimalista y repetitivo, asume como técnica propia la proyección de los rayos solares sobre los diversos objetos, y uno de sus montajes estaba compuesto por una sucesión de cucharas en las que se reflejaban distintas bocas abiertas con diferentes proclamas de angustia. El otro, una maleta titulada *El emigrante*, representaba una imagen semejante. Laura Rippa (Rosario, 1959), de la que sabemos que ejerce como profesora de Grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Rosario, presenta dos magníficas piezas, *Almuerzo argentino* y *Emblema*, críticas desgarradas sobre la gula y sus proyecciones con sus vísceras comestibles en una técnica asfáltica. Por su parte, Sabina Florio (n. 1968), con *Llueve* y *Cubrecama*, aportaba más tensión al drama que se oficiaba en toda la sala, y Diana Recagno (Rosario, 1946) nos regalaba lo más interesante de la exposición con su *Tríptico de Vida y Muerte*, basado en una incisión que rompía la tela a la altura de la representación del labio con el único afán de medir el dolor humano.

Por su parte, entre los pintores argentinos que han establecido su domicilio en España, pocos destacan sobre un nivel medio de calidad. Después de una primera generación de pintores nacidos en los años veinte y treinta, que se instaló en nuestro país durante los sesenta y a los que se denominó *pintores de la nueva realidad argentina*¹⁶ con poca o ninguna incidencia en el arte español de ese momento, llega a España, a partir de los setenta, una nueva generación de artistas plásticos, nacidos a finales de los años cuarenta o ya en los cincuenta, que se ha sabido integrar bastante más cómodamente, al menos los mejores de ellos, en los diferentes discursos de la complicada posmodernidad española. Entre los pintores destacaríamos, por ejemplo, a Julio Lavallén (Concordia, Argentina, 1957), instalado en la actualidad en Rascafría y que expuso en la galería Sen de Madrid, en febrero/marzo de 1992, una pintura de tipo figurativo que explotaba con elegancia la simbiosis de la naturaleza y el ser humano, fundamentalmente la mujer; a Horacio Sapere (Buenos Aires, 1951), con una obra ensimismada llena de símbolos y signos excesivamente personales y de complicada lectura que expuso en Madrid en marzo de 1992; a Charles Lantero (Buenos Aires, 1946) y Carlos Pipino (Buenos Aires, 1945), que expusieron en una colectiva junto a la madrileña Mayte Aguirre (n. 1955) en el Taller Arte G de Madrid en mayo de 1993, con una obra abstracta con fuertes empastes y ciertas incursiones en la figuración (Pipino), y con una obra sobre papel o loneta y una temática que iba desde las variaciones sobre una misma forma en sus *Mosaicos* y en sus sugestivos juegos geométricos, a los signos, como los *Muermos*, bastante más decorativos (Lantero); pero, sobre todo, Oscar Serra (Buenos Aires, 1952), sin duda el más sugestivo de todos en su exposición en la galería Van Art de Madrid en marzo de 1994, con unas extrañas obras en

¹⁴ Catálogo de la exposición, *Cocido y Crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 17.

¹⁵ Ver, por ejemplo, la exposición de Miguel Ángel Biazzi en la Casa de Galicia de Madrid en octubre de 1993.

¹⁶ Entre ellos destacó, aunque sólo sea por la cantidad de exposiciones que ha realizado, Jorge Ludueña (Buenos Aires, 1927), caracterizado, como casi todos ellos, por una pintura con un fuerte componente crítico, y que sólo en los años noventa expone dos o tres veces (en la galería Juan de Juanes de Madrid en enero de 1993, por ejemplo) y gana el Premio BMW de Pintura.

técnicas mixtas, no nuevas desde luego en cuanto a lenguaje, pero sí magistralmente utilizadas, cuyos fondos están sugerentemente compuestos por viejas cartas, misivas o recados, que exhibe en formación regular. Sobre ellas, un signo o varios signos que juegan con el tiempo y que desvelan, abierta u oscuramente, misterios o palpitos humanos, secretos de angustia, escasez o muerte.

Por su parte, en el XVI Salón de los 16¹⁷, fue seleccionado Alejandro Corujeira (Buenos Aires, 1961), un pintor afincado en Madrid desde hace cinco años y que ya antes había participado en algunas colectivas como *La Escuela del Sur* y *Líricos fin de siglo*. Miguel Fernández Cid, en el catálogo¹⁸, le define como *lírico y constructivo: pintor de geometrías cálidas, vibrantes, nunca rígidas; geometrías o alusiones geométricas, en las que evoca, se refiere. Se recogen ecos, se transmiten emociones, la emoción interior del color*. Con sus obras, soterradas, interiores, en la que habita el recuerdo (entre otros, el de su siempre reconocido Torres García), Corujeira es, probablemente, el pintor argentino más interesante instalado en Madrid en la actualidad.

Entre la pintura y la escultura se mueve Aníbal Merlo (Buenos Aires, 1949) del que conocemos, por su exposición en junio de 1992, el extraño y mágico primitivismo de sus sencillas esculturas en madera pintada o policromada. En su momento, Juan Manuel Bonet¹⁹ lo relacionó, *al igual que no pocos artistas modernos del continente americano (...) Con la humilde presencia de las embarcaciones y, sobre todo, con los tótems de los primeros pobladores de América del Sur*. Una lectura claramente indigenista para un trabajo demasiado riguroso de excavación y teñido de la madera que medita, por encima de lo popular, al borde de la pura nada.

Aunque, sin duda, la escultora más interesante de este momento, es Adelina Boyle (n. 1953), una artista que vive en Barcelona desde 1978 y que ha sabido integrarse como ninguno de sus compatriotas al lenguaje más internacional de la moderna escultura renovada en los ochenta. Había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios de Buenos Aires y, sólo en España, ha realizado tres exposiciones personales (1988, 1989 y 1992) y alrededor de trece colectivas. Su obra, entre la escultura y la instalación, es capaz de trabajar con objetos entre artísticos y cotidianos que pueblan y transforman el espacio que ocupan, gracias sobre todo a una innegable e inteligente carga lírica, muy cercana a determinados subjetivismos o *mitologías personales*, como lo llamaría Simón Marchán²⁰, que vienen de los setenta pero que se han desarrollado exageradamente en los ochenta.

Está claro, ya lo venimos diciendo, que la representación argentina en España es, cuando menos, parca, pero también está claro que tiene una vocación internacional mucho más fuerte de lo que siempre hemos pensado que debe ser el arte latinoamericano en general. Es verdad que la base indígena ha sido menos impositiva en Argentina que en Brasil o en México, por ejemplo, y que Argentina, Buenos Aires en concreto, siempre ha demostrado una abierta vocación cosmopolita. Quizá lo poco que hemos visto de arte reciente argentino en España (y a la espera de poder ver cada vez más) nos ayude a superar el viejo tópico que supone que los pueblos con una cierta raíz indígena (más o menos fuerte), producto de unas culturas autóctonas muy desarrolladas, se arqueologizan en lugar de internacionalizarse. Aunque, quizá, lo que nosotros entendemos por internacionalizarse sea lo mismo que en los años ochenta entendieron los norteamericanos cuando, de un modo superficial, añadieron la palabra *international* al título (*Artforum*) de una de las revistas de arte punteras en los Estados Unidos, pero no se dignaron traducir a ningún otro idioma ninguno de sus textos. Nuestra idea de internacionalismo es posible que peque del mismo complejo de superioridad que el *dejar entrar* estadounidense. Pero ellos, quienes sean, los otros, están ahí, independientemente de que los reconozcamos o no, de

¹⁷ Celebrado entre diciembre de 1996 y enero de 1997 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El Salón de los XVI es un certamen de apoyo al arte más joven que se celebra en Madrid anualmente desde 1981, y que desde hace pocos años ha empezado a incluir en sus exposiciones a artistas internacionales.

¹⁸ **Fernández Cid, M.**, *XVI Salón de los 16*, Catálogo de la exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1997, p. 27.

¹⁹ **Bonet, J.M.**, *Aníbal Merlo en tres dimensiones*, *ABC Cultural*, Madrid, ABC, 12 de junio de 1992, p. 31.

²⁰ **Marchan, S.**, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1988.

que miremos hacia otro lado, y, en el futuro, pueden jugar un papel importante a la hora de definir el arte de los ochenta y los noventa.