

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Variaciones  
en torno al tema de lo propio  
en el arte latinoamericano  
de los 50 años

Al iniciarse la década de los 50 se hicieron sentir con fuerza, las discrepancias existentes con la idea de lo propio, heredada de los inicios de la modernidad. Se cuestiona el agotamiento de los modelos nacionalistas y temas como la noción de aculturación y transculturación comienzan a ser intensamente discutidos. Se ponía en tela de juicio la mera recepción pasiva de lo que venía del exterior, insistiéndose en una recuperación de lo propio orientada desde otras perspectivas de análisis. En el campo específico de las artes plásticas hay una ruptura no sólo con el discurso anterior, sino con las propuestas formales y temáticas que predominaron en la primera mitad del siglo.

*In the early nineteen fifties, a great deal of attention was given to the discrepancies that arose regarding the idea of uniqueness as inherited from the advent of modernity. National models had been exhausted and topics such as acculturation and transculturation began to be vehemently discussed. What was criticized was the mere passive reception of that which came from abroad, and instead, emphasis was placed on the recovery of the unique, oriented by means of different analytical perspectives. In the specific field of Fine arts there is a rupture not only with previous discourse, but also with the formal and thematic proposals that had prevailed in the first half of the century.*

CUANDO se analiza lo acontecido a nivel latinoamericano en torno al tema de la identidad en la primera mitad del siglo, es posible observar dos instancias con características específicas y disímiles. Mientras en la década del 20 la discusión enfatizaba en el problema de la afirmación nacionalista, en los 50 no existía unidad temática o estilística, pero sí el interés por renovar los lenguajes y buscar la esencia de lo propio.

Estaba lejos la época en que se trataba de aprender de lo que venía de afuera, en una actitud dependiente maestro-alumno. Ahora los artistas usaban las propuestas del arte internacional para elaborar su propio repertorio, pretendiendo alejarse de las meras modernizaciones reflejas.

Y estos cambios se produjeron en el complejo período histórico que se abrió en la década del 50. La euforia por los beneficios económicos obtenidos en la postguerra pasó rápidamente. El impulso de las clases medias y su ascenso se generalizó y este fenómeno, característico de comienzos de siglo en los países del sur del continente, aparecía como uno de los cambios sociales más significativos a nivel latinoamericano. La dependencia fue abordada en fundamentados estudios y el arte se aproximó al problema. Se sintió la necesidad y la posibilidad de expresarse en un lenguaje no simplemente declarativo, muchas veces vacío de contenido real, y se buscó formular un discurso propio sin negar el aporte del arte internacional.

#### MARCO HISTÓRICO Y CULTURAL

Entre 1945 y 1959 se incrementó el desarrollo de la estructura industrial, no como resultado de un proceso autónomo, sino que fue una compleja respuesta a estímulos externos. En lo político aumentó el poder proteccionista y autoritario del Estado, mientras que a nivel social se aceleró el proceso de urbanización. En la relación ciudad-campo, el predominio urbano comenzó a ser notorio.

Las endebles salidas económicas intentadas como soluciones después de la crisis del 29 y de la bonanza que supuso para diversos países de la región la segunda guerra mundial, comenzaron a mostrar su ineficacia a fines de los 50 y comienzos de los 60, quebrándose el frágil equilibrio con el consiguiente aumento de tensión. El problema económico no era el único acelerador de la crisis, a ello se deben agregar hacia el final de la década, otros factores como por ejemplo el triunfo de la revolución cubana y la exacerbación de la guerra fría.

La posibilidad de un nuevo modelo político viable para América Latina, inspirado en el régimen socialista de Cuba, fue acompañado de la expectativa creada por la bipolarización y EE UU veía poner en tela de juicio la influencia dominante que había tenido en su área de incidencia tradicional. Además,

la revolución cubana puso de manifiesto que los desajustes socio-económicos tenían consecuencias políticas.

Con la excepción de unos pocos países, la finalización de la década del 50 marcó entonces un estancamiento de la mayor parte de los sectores económicos, cuando no un franco retroceso. El regreso a los modelos neoliberales apareció como una alternativa válida, que puesta en práctica mostró pronto su ineficacia. Los países de la región vieron caer sus balanzas comerciales después de la postguerra, se endeudaron con las metrópolis, aumentando las solicitudes de crédito y por lo tanto, la dependencia externa. Enfrentadas al modelo socialista, propuestas como las de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) intentaron mediante políticas desarrollistas, salir de la crisis.

En ese contexto América Latina tomaba conciencia de que formaba parte del Tercer Mundo. El proceso descolonizador de Asia y África en la década del 50, puso de manifiesto que la que parecía una problemática casi doméstica para Latinoamérica, tenía evidentes puntos de contacto con esos países, pese a que las soluciones a los problemas fueran bien diversas. Una cierta política de distensión de la guerra fría, algo de tolerancia a la política tercermundista y planes como la Alianza para el Progreso, ampliando los créditos de Estados Unidos para la región, no resolvieron la agudización de los conflictos. Por el contrario la década del 60 se abrió con una tendencia al crecimiento del desequilibrio social y económico, generado por la falta de modernización en los procesos productivos, con industrializaciones muy parciales y la imposibilidad de una efectiva ampliación de mercados. De allí que las propuestas de un nacionalismo revolucionario de corte socialista y antiimperialista como la revolución cubana, influyeran en amplios sectores de trabajadores e intelectuales.

En el campo de la cultura las diferencias entre las posturas culturales de los inicios de la modernidad y las de mediados de siglo se hicieron sentir. Las actitudes más férreamente nacionalistas parecían adecuarse en arte a las aspiraciones de afirmación de lo propio que caracterizó las décadas del 20 y 30. Y pese a la variedad de propuestas entre un país y otro, fue común la insistencia en buscar expresiones nacionales que rompieran con la tradición académica y que valoraran las fuentes vernáculas. Para los brasileños por ejemplo, el tema del regionalismo se constituyó en la posibilidad de oponerse tanto a los excesos nacionalistas como a los cosmopolitas<sup>1</sup>. Estaba en el aire la aspiración de que el artista debía contribuir con su arte a un cambio en la sociedad. Pero, desde comienzos de los 50 el viraje en la concepción artística se produjo y la apertura fue un hecho. Los artistas comenzaron a reaccionar

---

<sup>1</sup> Baste recordar las tempranas preocupaciones de Gilberto Freire sobre el tema del regionalismo.

ante lo que sentían como intentos agotados y se abrieron a los movimientos internacionales. Esa relación más directa y consciente con lo que sucedía en el ámbito externo generó significativas discusiones en el contexto cultural del período.

El tema de la aculturación se comenzó a discutir intensamente. Ángel Rama<sup>2</sup> analizó el fenómeno utilizando un texto de Vittorio Lanternai: “*Désintégration culturelle et processus d'acculturation*”, publicado en 1966. Allí se plantea la existencia de tres tipos de respuesta frente a la aculturación:

1. “Vulnerabilidad cultural”: aceptando los planteos externos y renunciando casi sin resistencia a los propios.
2. La “rigidez cultural”, actitud rechazante hacia todo lo que venga de afuera tratando de preservar férreamente lo propio.
3. La “plasticidad cultural”, intentando integrar hábilmente lo tradicional con lo nuevo.

Esta tercera alternativa fue en general la más fuerte. Con características interesantes de resaltar, en la medida en que los procesos que se producen tienen en nuestros países una doble vía de concreción. Por una parte la relación entre centros emisores externos y ciudades latinoamericanas y por otra las ciudades con sus propias regiones. Esta segunda relación ciudad-región, fue la que permitió un espectro más significativo de variaciones. En aquellas regiones donde la preexistencia de factores constitutivos tradicionales eran más fuertes, Región andina, por ejemplo, la preocupación fue ver cómo se enlazaban esos componentes culturales con lo que venía de afuera, sin descartarlo. En cambio el área del Cono Sur podía establecer una relación más directa con el arte internacional en tanto era escasa la presencia de una cultura indígena fuerte.

De hecho se empezaba a vislumbrar con mayor claridad que era necesario no partir de la búsqueda de una unidad forzada para toda América Latina, sino que tan sólo el reconocimiento de la pluralidad permitiría identificar los elementos unificadores.

Es interesante anotar las discusiones que se dieron, sobre todo a nivel antropológico, para cuestionar la utilización del término aculturación y proponiendo utilizar transculturación. Ya en los 40 el cubano Fernando Ortiz defendía este término al sostener:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación [...] <sup>3</sup>.

<sup>2</sup> ÁNGEL RAMA, *La novela Latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Procultura, 1982, pág. 208.

<sup>3</sup> *Ibid.* pág. 209.

Esta reflexión suponía no considerarse como mero receptor pasivo en el contacto con otra cultura, sino que por el contrario se insistía en la recuperación de lo propio.

El término aculturación fue rechazado por más de un intelectual latinoamericano, por considerarlo una connotación peyorativa que suponía sumisión de una cultura a otra. Baste citar a título de ejemplo el enfático planteo de José Ma. Arguedas cuando en 1968 recibió el Premio Inca Garcilaso de la Vega. Negándose a ser considerado como aculturado, Arguedas sostuvo:

El cerco podía y debía ser destruido: el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en apariencia, formalmente, y toma la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado: yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en indio<sup>4</sup>.

#### SITUACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Si bien las discusiones teóricas sobre el tema de la identidad, no fueron en artes plásticas tan intensas como las formuladas en el campo de la literatura por los escritores del “boom”, hay algunos antecedentes significativos. El uruguayo JOAQUÍN TORRES GARCÍA en su *Regla Abstracta*, escrita en 1946, sostenía:

[...] si el artista divaga en este momento y no se pone al unísono de las cosas en el presente, puede malograr — en parte — su esfuerzo. Y por el contrario, bastará una palabra que como el sésamo del cuento despierte en su alma todo un mundo [...] que piense por ejemplo que está en el NUEVO MUNDO — que piense que vive en el SIGLO XX — que piense en fin que AMÉRICA TODA HA DE LEVANTARSE NUEVAMENTE para dar — en los tiempos modernos — un arte virgen y poderoso. Palabra que en sí misma es también una inspiración.

La fatiga que experimenta un artista (si es un espíritu creador) por las formas de arte ya gastadas — despertando inquietud en su espíritu — le impulsa a lanzarse a la aventura de un nuevo aspecto que sin duda encontrará. En cambio — el durmiente — preferirá que le dejen en paz y seguirá por el acostumbrado camino. Pues bien: en este minuto del tiempo y en este continente — justamente — lejos de la Babel de Europa — si por un lado vemos que allí dejamos una época finida — DECADENTE [...] por otro lado aquí hallamos otra vibración que va despertando nuestra conciencia de artistas a una nueva interpretación del fantástico mundo moderno [...] AMÉRICA tendría que dar UN ARTE INÉDITO<sup>5</sup>.

Pese a sus preocupaciones universalistas ve que América es un campo posible y propicio para la aplicación de su teoría. Y lo que evidencia en el

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 210.

<sup>5</sup> ENRIC JARDÍ, *Torres García*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1974, pág. 268.

texto transcrito es su interés porque el artista americano fuera él mismo y no un apéndice de Europa. Su búsqueda de una regla universal podía encontrarse en América y debería responder a las peculiaridades de la región y de cada artista. Esa *fantástica interpretación del mundo moderno* pedida por Torres, se vislumbró a comienzos de la década del 50, época en la que no es necesario remitirse a los precursores solitarios para observar modificaciones en el desarrollo del arte, sino que aparece una serie de artistas significativos, una nueva generación que piensa en proyectarse más allá de las fronteras y se interesa por las posibilidades de las relaciones interregionales.

Basta a título de inventario enunciar algunos de los eventos más significativos que se dieron en la etapa para corroborar esta afirmación: Apertura del Museo de Arte Moderno de San Pablo (1947), de Río de Janeiro (1948), de Santiago de Chile, Bienal de San Pablo (1951). Exposiciones en Estados Unidos como la “Exposición del Caribe” (1956, Texas), las exposiciones en Pittsburgh — “Exposición Internacional” — y la de Dallas — “Exposición de Arte sudamericano de hoy” —, ambas de 1958. En paralelo aumentó la configuración de grupos orientados a discutir temas relacionados con las nuevas búsquedas. Recordemos el movimiento de Arte Concreto en Argentina que se inició en 1944; el Grupo de Los Disidentes venezolanos de 1950; los grupos Ruptura y Frente de 1952, constituidos en San Pablo y Río respectivamente; el llamado Grupo de los Once en Cuba en 1953.

En estos grupos la tendencia a la publicación de textos en los que se buscaba explicar hacia dónde se dirigían sus planteos, fue frecuente. Citemos a título de ejemplo apartes del editorial publicado en la revista de *Los Disidentes* en septiembre de 1950:

Vamos contra lo que nos parece regresivo o estacionario, contra lo que tiene una falsa función. Hemos sido resultado y testigos de muchos absurdos y mal andaríamos si no pudiésemos decir lo que pensamos en la forma que creemos necesario decirlo. Hemos querido decir NO ahora y después de los Disidentes. NO es la tradición que queremos instaurar. El NO venezolano que nos cuesta tanto decir. NO a los falsos Salones de arte oficial. NO a ese anacrónico archivo de anacronismos que se llama Museo de Bellas Artes. NO a la Escuela de Bellas Artes y sus promociones de falsos impresionistas. NO a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo. NO a los periódicos que apoyan tanto absurdo y al público que va todos los días dócilmente al matadero. Decimos NO de una vez para todas al *consumatum est* venezolano o al que no seremos nunca sino una ruina<sup>6</sup>.

Lo interesante es que estos y los otros grupos configurados insisten en su preocupación por dar a conocer lo que estaba sucediendo en el arte latino-

<sup>6</sup> Texto citado por ALFREDO BOULTON en *Historia de la Pintura en Venezuela, Época contemporánea*, editor Ernesto Altamirano, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, tomo III, pág. 145.

americano del período, comenzando a mirar con especial interés la obra de los precursores, pero además la de aquellos artistas que a nivel local y antes de los 50 habían acompañado el trabajo de las figuras más conocidas internacionalmente. Vale la pena recordar que en Colombia en esa misma década y bajo la dirección de Judith Márquez se creó la primera revista de arte, *Plástica* (1956-1959), que con la participación de críticos como Walter Engels y Marta Traba comenzó a difundir las nuevas propuestas artísticas. Y este fue otro aspecto para destacar: el surgimiento de una crítica de arte que comienza a ser más profesional, abandonando la habitual tendencia literaria que permeaba la crítica realizada hasta entonces.

Los artistas comenzaron a romper no sólo con las tendencias formales tradicionales, sino con la temática que había predominado en Latinoamérica. Los cambios estaban ligados a las nuevas propuestas que se estaban produciendo, no solamente en Europa — como fue tradicional — sino también en el arte norteamericano. Es interesante anotar que las modificaciones no responden sólo a cómo repensar la figura, sino a la incorporación de la abstracción. Y, pese a las dificultades de comprensión y aceptación tanto de la crítica como del público, los planteamientos abstractos se fueron abriendo paso lenta pero vigorosamente. Las referencias partían entonces de las propuestas de la nueva figuración, del informalismo, del *action painting*, de la geometría, del arte óptico y del cinetismo.

La mirada no tenía un simple afán imitativo, se buscaba elaborar otras combinaciones a partir de los referentes locales. Los artistas geométricos indagando en nuevos análisis formales, mientras que los artistas figurativos proponían una modificación significativa de contenidos. Sintetizando entonces, tres fueron las alternativas más trabajadas como innovaciones del período:

1. La abstracción expresionista e informalista, atrajo la atención de diversos artistas, que sentían la posibilidad de orquestar una nueva poesía, de expresar sensaciones antes que hechos concretos, entusiasmados por la posibilidad de crear signos, símbolos, jugar con el color. Más interesados por la intuición que por la racionalidad.

2. La abstracción geométrica supuso aproximarse a un arte más universal, en el que se neutralizaban los regionalismos y se buscaba apelar a una nueva sensibilidad basada en la racionalidad.

La indagación favoreció las discusiones teóricas, como fue el caso de los argentinos nucleados en torno al grupo Arte concreto-Invencción, o el grupo Madí.

Pero tal vez, una de las polémicas más interesantes fue la que se dio en la década del 50 entre el grupo paulista y el carioca en Brasil. El marco histórico en que ambos procesos se desarrollaron, incidió en las divergencias ideo-



lógicas y formales<sup>7</sup>. Mientras los primeros relacionaban estrechamente la noción de arte y diseño, criticándoles a los de Río el hacer predominar la experiencia sobre la teoría, al entender la obra como expresión y no como producto, los segundos rechazaban la idea de formas seriadas y el puro juego óptico, manifestándose en favor de las formas orgánicas, abriéndose además al subjetivismo y la expresividad, reivindicando la capacidad creativa del artista con independencia de los conocimientos científicos<sup>8</sup>. El manifiesto Neo concreto escrito por el crítico carioca Ferreira Gullar en 1959, es uno de los textos más significativos del período en la defensa de una actitud experimental, preocupados por tener en cuenta la intuición, la afectividad, sin que ello implicara el abandono de la geometría.

3. Las nuevas propuestas figurativas fueron para un significativo número de artistas una forma de mostrar cómo, apegándose a la imagen, podían introducir cambios, sin desvincularse de un público reticente a la abstracción. Para ello utilizaron un lenguaje simbólico más complejo, en el que involucraban su propio contexto, cuestionando que para hacerlo fuera necesario apelar a la idea de indigenismo o nacionalismo.

Se oponían a la representación documental de la realidad, interesados en las perspectivas que abría la invención de mundos ficticios, poblados de elementos simbólicos.

El viraje de los 50 supuso entonces separarse de la concepción de lo propio identificado con el nacionalismo. De allí la exaltación de artistas como Pettoruti, Tamayo, Matta, Torres García, Lam, cuya preocupación central no estaba en torno a lo nacional. No es casual que el período suponga durísimas críticas al muralismo mexicano, ya que se lo veía como el modelo de lo que no debía hacerse. Cada vez más el problema no estaba centrado en la búsqueda de lo propio, sino en lo que Jorge Manrique llamó “la búsqueda a secas”<sup>9</sup>.

Reconocen expresamente que el problema de la dependencia fue un estímulo para que los artistas buscaran con autonomía, rechazando lo que implicara simple modernización refleja, a la que veían como una forma mimética, impuesta, que sólo los distanciaba de su búsqueda de identidad.

---

<sup>7</sup> Por su papel en la economía de Brasil, los paulistas tenían acceso a las necesidades del diseño industrial, de las artes gráficas, dado el desarrollo industrial acelerado que se produjo en San Pablo durante la década.

<sup>8</sup> ARACY AMARAL, “Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela and Colombia”, en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993, pág. 92.

<sup>9</sup> JORGE MANRIQUE, *et al.* “¿Identidad o Modernidad?” en *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores, 1974, pág. 32.