

# Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano

64

## Ponencia

Ivonne Pini

### Resumen

La crisis de los enfoques historiográficos tradicionales reconoce larga data. La noción de tiempo lineal generó diversas discusiones que pusieron de manifiesto la disolución de la idea de historia como un proceso unitario, para dar paso a multiplicidad de lecturas. La Historia del Arte plantea un problema adicional: la existencia del objeto como soporte físico, lo que exige al investigador el manejo de una doble temporalidad.

El análisis del problema desde América Latina permite múltiples miradas que van desde las reflexiones iniciadas en las décadas de 1960-70, hasta las propuestas más recientes que, con diversos enfoques, intentan dirimir los desafíos a que los enfrenta el manejo de la temporalidad.

### Abstract

*The crisis of traditional historiographical approaches is of long standing. The notion of linear time gave rise to different debates that expressed the dissolution of the idea of history as a unitary process, paving the way to a multiplicity of interpretations. History of Art faces an additional problem: the existence of the object as a physical support, which demands that the researcher handle a double temporality.*

*The analysis of the problem from the perspective of Latin America makes multiple approaches possible, starting with considerations made in the nineteen sixties and seventies, and going to more recent proposals that, from different points of view, attempt to meet the challenges in handling temporality.*

## 1. Crisis de los enfoques historiográficos tradicionales

Desde hace décadas, se ha producido un prolongado debate historiográfico en torno al tema de la historia, concebida ésta de manera lineal. Baste citar a título de ejemplo la escuela francesa de Anales, cuyos integrantes realizaban un fuerte cuestionamiento al criterio de análisis que se centraba en convertir los estudios históricos en un encadenamiento de acontecimientos que respondían a acciones individuales, relacionadas entre sí por obra de una narración lineal. Este modelo historiográfico que fue básico para la construcción de las historias políticas, influyó metodológicamente sobre otras áreas historiadas. La historia del arte no fue excepción.

No es éste el espacio para profundizar en tales discusiones, pero hay unos pocos aspectos que son de útil recordación. Figuras como Fernand Braudel, integrante de la escuela de Anales, trasladaron al grupo social el protagonismo que tenía el individuo, de tal suerte que a la narración lineal le oponen, según palabras de Braudel: "...la duración social, estos tiempos múltiples y contradictorios de la vida de los hombres que no son únicamente la sustancia del pasado, sino la materia de la vida social actual".<sup>1</sup> Hay una multiplicidad de tiempos que coexisten y los protagonistas dejan de ser seres identificables para dar paso a entidades anónimas como las clases sociales o las mentalidades. Pensadores como Foucault se vieron influenciados por tales puntos de vista, ya que cuando él habla de arqueología o genealogía, hay un cierto parentesco con la historia de las mentalidades, pese a su crítica del exceso de énfasis que le ponían los historiadores de Anales a la noción de continuidad.<sup>2</sup>

La visión de la historia como proceso lineal es cuestionada, por lo tanto, no sólo por sus propios teóricos, sino desde la filosofía. El fin de la historicidad a que alude Vattimo insiste en la diso-

lución de la idea de historia como proceso unitario, dada la multiplicidad y dispersión de las historias. La idea de un progreso sin interrupciones hacia una meta previsible, meta que varía según el momento de referencia, fue una propuesta moderna de fuerte carácter ideológico, que mostró su ineficacia y legitimó la existencia de varias historias que acontecen en tiempos paralelos.<sup>3</sup>

Lo que además hace crisis es la noción moderna de lo nuevo como mejor, como valor en sí, que implica además la idea de progreso. Para Walter Benjamin, el continuo de la historia pensada desde la perspectiva de los sectores dominantes, difiere de la que tienen los oprimidos. Para éstos, lo corriente fue la discontinuidad y el tiempo nunca transcurrió de manera homogénea. En su tan citado fragmento de la Tesis IX, Benjamin utiliza la metáfora sugerida por el grabado de Paul Klee *Angelus Novus* para afirmar:

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta, las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.<sup>4</sup>

Lo que Benjamin cuestiona es una noción central de la filosofía burguesa de la historia: la fe en el progreso, para oponerle la idea de catástrofe. El progreso como elemento regulador de todo proyecto en la modernidad es puesto en tela de juicio. Y como él mismo lo afirmara en una nota del borrador: *La catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe*. De hecho, ésta se convierte para Benjamin en el verdadero continuo de la historia,<sup>5</sup> volviéndose, al decir de Habermas, "contra la idea de un tiempo homogéneo y vacío, que queda lleno de la obtusa fe en el progreso".<sup>6</sup>

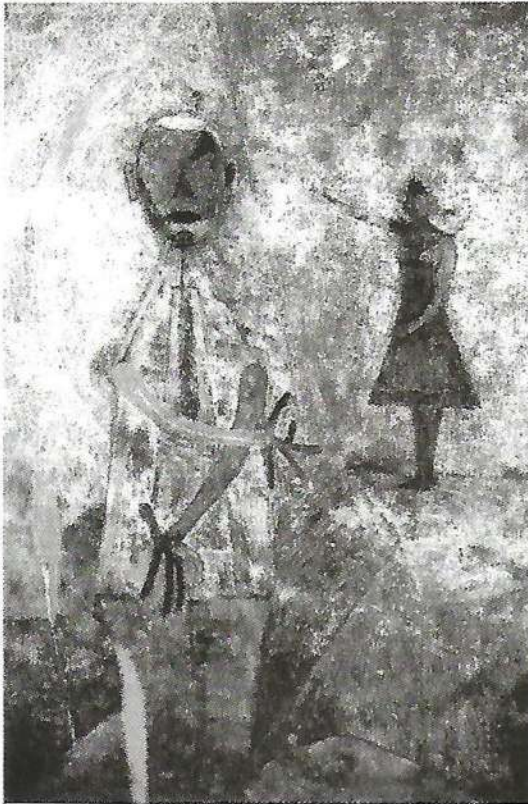
## 2. Particularidades de la historia del Arte

La Historia del arte como disciplina específica nos plantea un problema adicional con respecto al tema del tiempo. Mientras que para las otras áreas del conocimiento histórico, el objeto como tal ha dejado de existir y los hechos que maneja carecen de materia física,<sup>7</sup> tanto la historia del arte como la de la arquitectura ofrecen la posibilidad de contacto con el mismo objeto de estudio; es decir, hay un soporte físico. Ese elemento de análisis posee una permanencia en el tiempo, existe y actúa desde su creación hasta la actualidad. Su examen no termina con el análisis de las circunstancias históricas en

que se creó, pues sigue permaneciendo por su valor artístico. La obra tiene entonces una cualidad atemporal, sin perder su condición de hecho plástico surgido en unas circunstancias históricas determinadas.<sup>8</sup> No podemos olvidar que el artista forma parte de la sociedad en que vive y que los objetos que él crea constituyen un punto de enlace con los otros lenguajes de la cultura de su tiempo. Esa doble temporalidad le exige al historiador del arte tener que traer la obra al presente, permitiendo su abordaje desde el aquí y ahora.

## 3. ¿Qué sucede en América Latina?<sup>9</sup>

Las décadas de 1960-1970 habían marcado en América Latina una etapa clave en la reflexión histórico-crítica. Figuras como Juan Acha, Marta Traba, Damián Bayón, Aracy Amaral, Mirko Lauer, Mario Pedroso, Frederico Morais, Néstor García Canclini, entre otros, elaboran propuestas en las que, desde perspectivas diversas, manifestaban ciertas preocupaciones que se repetían, como su contenido antiimperialista y su insistencia en la afirmación de una cultura latinoamericana opuesta a la tradicional dominación de Europa y Estados Unidos.<sup>10</sup> Marta Traba publicó en 1961 "La pintura nueva en América Latina", en un primer intento por acercarse al arte de la región de manera global. Damián Bayón fue otro de los que también intentó dar visiones globales sobre el arte latinoamericano y en su libro *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974) señala, desde el prólogo, que su criterio de análisis será hacer un reco-



Autorretrato, Rufino Tamayo

ruido por los países que considera más significativos para el arte de la región, deteniéndose en aquellos artistas que eran, a su juicio, faros orientadores en el arte latinoamericano.

Juan Acha, por su parte, insistía en la necesidad de crear teoría. A su juicio, el crítico debía superar el papel de conocedor, para convertirse en creador de reflexiones estéticas. Criticaba el papel que estaba jugando la historia del arte, pues luego de haber sido elemento orientador para el análisis de las obras, se había convertido, a su juicio, en una referencia reiterativa al pasado, sin crear herramientas teóricas que le permitieran conceptualizar las nuevas experiencias artísticas. Desde diversas perspectivas, todos ellos reaccionaban contra las miradas poéticas que caracterizaron algunos análisis del arte de la región.

Un tema que surge como preocupación central es el de la reformulación del concepto de identidad. En las polémicas desatadas, la postura de Frederico Morais fue de las más enfáticas en criticar lo que él llamaba el peligro de caer en la “identidad neurótica”,<sup>11</sup> que en aras de excesos generalizadores desconocía el carácter plural y multifacético de un continente marcado por experiencias tan diversas.

Los debates realizados pusieron de manifiesto los conceptos arraigados que empezaban a entrar en crisis. Comienza a plantearse una especial preocupación por concebir el arte de nuestros países en toda su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas. En un proceso de largo aliento, se fueron dando pasos progresivos hacia el cuestionamiento de la idea —heredada de la segunda posguerra— que asociaba modernidad con homogeneidad. El cuestionamiento de valores trajo aparejada una nueva axiología en la que el arte, lejos de marginarse, toma un papel más activo. Y a la hora de las redefiniciones, la separación de un recetario ideológico y estético que se afirmaba en la existencia de modelos homogenizadores, abrió el camino para nuevas búsquedas.

Desde la perspectiva latinoamericana se discute la noción de lenguaje artístico internacional, ya que se lo ve asociado en exceso con la idea de corriente principal, ligada a la apertura de puertas en ciertos ámbitos elitistas, al éxito en el mercado y en general a una creciente separación de su propia realidad. Todo ello, lejos de permitir la construcción de un espacio independiente, reconocible, lo que hace es generar un exceso de dependencia de los centros culturales y de sus supuestos valores universales. Frenar posturas colonialistas implica proponer una autonomía cultural que permita la creación de un arte, alejado tanto de las falsas internacionalizaciones, como de peligrosos chauvinismos. Una de las propuestas más radicales en esa dirección fue “la cultura de la resistencia” formulada por Marta Traba.<sup>12</sup>

En los diversos eventos que se realizaron en esas décadas, el tema de la dependencia ocupó un espacio sustancial en las discusiones. Se criticó la apropiación del pasado hecha desde una perspectiva que buscaba recuperar nacionalidades oprimidas, apoyándose en representaciones de mitos precolombinos o africanos, calificados como formas de “Arte fantástico” o usando el término literario “Realismo mágico”, situaciones que hacían ver a la región como el reino del buen salvaje.

Se critica también el arte considerado como un espacio de militancia política, tradición fundada por el muralismo mexicano. De allí la dureza del juicio de Rufino Tamayo respecto al muralismo: “Un arte hecho por revolucionarios... pero no revolucionario, tan fue así que ahora ese arte es completamente inexistente en mi país. Sirvió como medio de propaganda y fue un instrumento usado por los políticos porque convenía a su juego... Yo llamo pintura ‘revolucionaria’ a ésa que abre nuevos caminos, no a la que utiliza temas sociales o políticos para llamarse revolucionario, porque el contenido plástico de esa pintura no significa nada”.<sup>13</sup> Y reivindica la idea de que *la identidad se trae consigo*. Preocupaba esa

exigencia permanente de que el latinoamericano se explicara a sí mismo y con respecto a los demás.

La idea de ambigüedad como una particularidad latinoamericana va ganando espacio. Hay modelos occidentales que pesan para el artista de la región, pero también hay fuertes influencias locales. Juan Acha por ejemplo, sostenía: “No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad sino en la búsqueda de la autoconcientización de nuestra identidad, o sea la búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad, que no es europea y de tipo occidental, o sea unitaria, sino plural”.<sup>14</sup>

Desde comienzos de los años 80, las unidades de tiempo histórico definidas desde Europa, dejaron de tener validez universal y se cuestionan el traslado mecánico y comparativo de procesos que si cronológicamente podían ser paralelos, respondían a momentos culturales diferentes. Se trataba de conceptos que teniendo un determinado contenido en Europa, no podían ser transferidos, sin ninguna mediación, a la realidad latinoamericana.

Se adquiere conciencia de que el desarrollo de una historia basada en un tiempo lineal evolutivo no deja de ser una construcción historiográfica y se cuestiona la validez de que ese proceso sea visto desde una perspectiva única. La historia del arte latinoamericano fue construida tradicionalmente a partir de la cronología, que supone la existencia de un tiempo lineal. Este concepto se reforzó con la idea de una identidad común que de alguna manera caracteriza “lo latinoamericano”.

Sin desconocer la significación del concepto de continuidad histórica, se ha comenzado a plantear su existencia es compleja, nunca exclusivamente lineal y que permite lecturas desde perspectivas diversas.

Para Foucault, la historia premarxista había convertido al análisis histórico en un discurso continuo, concibiéndose el tiempo de manera totalizante y globalizador. Se trata, siguiendo su pensamiento, de recuperar la construcción de continuidades en la historiografía por el estudio de lo que él llama arti-

culaciones, puntos de flexión que resultan, a su juicio, más reales que las continuidades que se imponen por parte del historiador.<sup>15</sup>

La pregunta de cómo abordar el pasado, qué recuperar de esas memorias, empezó a causar una crisis en la idea de tiempo propuesta por la modernidad, ya que en ella el peso de la historia está volcado hacia el futuro, hacia la novedad. El pasado visto como una especie de proclama de fe en el progreso, resultaba cada vez menos creíble y fue ganando terreno la noción de una memoria que no fuera estática.

¿Qué hacer desde las artes plásticas con nuestro pasado? Esta pregunta no era nueva, y lo que puede afirmarse es que no hay, ni siquiera durante la euforia de las vanguardias, la actitud de menospreciarlo. Las supuestas rupturas tajantes que la modernidad pretendió establecer con respecto al pasado no funcionaron en Latinoamérica. Por el contrario, éste ha sido para los artistas un referente constante. No se trata de nostalgias fáciles sino de reflexionar poniendo distancia crítica, y por otro lado traer al presente hechos que tienen que ver con tópicos muy diversos. De allí esa actitud abiertamente ecléctica de que se valen los artistas para apropiarse de la historia del arte, del arte popular, de los mitos o de los medios electrónicos. Dada la versatilidad que caracteriza al siglo xx, se redobla la tendencia a pedir prestado y reciclar referentes que proceden de las más diversas vertientes estéticas. Parece existir en la mirada al pasado, en la construcción de nuevos imaginarios, la necesidad de señalar que hay tradiciones que están vivas y que siguen interactuando, lo que no impide mirar y apropiarse de ciertos elementos de visualidad que aporta el arte contemporáneo internacional.

Ese “maravilloso laboratorio de imágenes”<sup>16</sup> que ha sido América Latina, se enriquece precisamente por la diversidad de sus componentes. La necesidad de definir su espacio en lo que globalmente se integró como parte del arte occidental, lleva a esa inquietud documental, a un escudriñar el pasado ya sea como testimonio, para incorporar una base his-

tórica o arqueológica a la investigación artística, o para usar la autobiografía como forma de conectarse con lo colectivo, enfrentando a veces la realidad con una intransigencia y una crudeza que rechazan cualquier “aura mágica” en el arte.

El concepto de pertenencia, de poder reconocer un fondo cultural común, se fue convirtiendo en herramienta clave para impulsar un arte propio. Reconocer la diferencia se vuelve un concepto básico para afirmar la identidad. No olvidemos que el tema de la identidad ha sido y es una preocupación constante para el latinoamericano, situación en la que pesa no sólo la heterogeneidad, sino los propios conflictos y oposiciones que tal heterogeneidad general.<sup>17</sup> Las dificultades para configurar la idea de nación propiciaron la necesidad de imaginarios integradores donde lo múltiple tenía poca cabida. De allí el desplazamiento cultural que se produce en aquellas poblaciones con etnias diferentes a la blanca, cuando en algunos casos esas etnias, consideradas como minorías, son la mayoría numérica de la población.

Tal vez esa sensación de “no lugar”<sup>18</sup> en que se ha convertido el mundo cotidiano, espacios con cierta ahistoricidad, de duración imprecisa, donde se pierde el valor de la memoria y se vive en el presente borrándose el pasado, despertó el interés por romper con el discurso globalizador de occidente. Cada vez más, a lo largo del siglo, se ha ido cuestionando la idea de que sólo somos capaces de hacer un arte derivativo de las corrientes internacionales. Las particularidades de nuestros complejos espacios culturales tienen mucho para aportar.

Pensar el pasado, integrar la multiculturalidad por la vía de la reflexión, son planteamientos que acompañan el desencanto por los modelos homogenizadores. No se trata mecánicamente de rechazar lo occidental e idealizar los componentes no occidentales, sino de entender el concepto de cultura híbrida, que entreteje heterogeneidades, realidades que coexisten y se yuxtaponen.

La reformulación de los análisis historiográficos asume que el *yo* latinoamericano resulta de una compleja heterogeneidad de tiempos simultáneos. Sólo aceptando la existencia de los conflictos y oposiciones será posible acercarse comprensivamente a la difícil pregunta sobre qué significa ser latinoamericano.

El tipo de colonización vivida, la forma como se exterminó o sometió a los indígenas, el traslado masivo de población de otros continentes —no sólo la africana, sino la migración europea— le da a Latinoamérica una estructuración particular y diversa a la de otros espacios. El proceso de independencia no tuvo éxito para resolver esas peculiaridades, sino que terminó reforzando la validez del eurocentrismo y la mezcla fue desdibujando desde el comienzo la noción de quiénes somos.

La aceptación contemporánea de la validez del fragmento refuerza la idea de “collage” no siempre previsible y armónico, para caracterizar nuestras culturas, que son el resultado de la mezcla de viejas y nuevas prácticas y que ya no pretenden crear núcleos de identidad coherentes. La identidad entonces, debería verse como algo dinámico, en construcción. Como un espacio en el que las cosas dialécticamente cambian y se conservan.

Esa necesidad de reformular los discursos está relacionada con volver a contextualizar experiencias anteriores. La crisis del centro, la quiebra de la hegemonía, ayuda a crear una autoconciencia sin prejuicios, donde nociones como hibridación, significación de lo popular, de lo “kitsch”, de lo vernáculo, se convierten en recursos válidos para crear propuestas visuales donde coexisten elementos tomados de la cotidianidad con otros aportados por los lenguajes del arte contemporáneo occidental. Y la variedad de apropiaciones que se asumen en el campo de las artes plásticas latinoamericanas alcanza niveles insospechados. Existe confianza en las culturas populares, en su capacidad de recuperar significación desde sus propias reservas simbólicas. Ese interés por el arte popular y su rico mundo de sugerencias, supone acer-

carse a una realidad viva y presente, sin remitirse a la simple repetición de algo conocido, sino volver a mirar esa realidad en un entorno urbano complejo, inmerso en el consumismo de la cultura de masas, en una búsqueda que no trata de reivindicar nacionalismos exacerbados, sino de comprender la simultaneidad de temporalidades.

#### 4. Propuestas curatoriales

Mirar la última década en lo que tiene que ver con propuestas curatoriales de arte latinoamericano implica encontrarse con una variedad de alternativas en el manejo de la noción de tiempo histórico. Dada la diversidad de exposiciones que se hicieron desde comienzos de la década del 90, nos limitaremos a unos pocos, pero significativos ejemplos, que presentan dos características comunes: dar un punto de vista desde la perspectiva latinoamericana, rom-

piendo con la tradicional curaduría realizada por europeos o norteamericanos, y por otra parte cuestionar la idea de historia lineal, por la vía de proponer otras lecturas.

Desde la década de 1980, época en que el arte latinoamericano moderno y contemporáneo comenzó a convertirse en preocupación primordial de museos, galerías y también coleccionistas del llamado "primer mundo", aumentó el número de exposiciones dedicadas al arte de la región. Sin embargo, la mayoría de las muestras eran organizadas por europeos y norteamericanos que en muchos casos seguían manejando criterios tales como primitivismo y exotismo. Muchos de ellos no habían estudiado ni las complejidades de la historia ni del arte latinoamericano, y se caía en la reiteración de clichés. Una de las excepciones fue la muestra que se hizo en el Museo del Bronx en 1989, llamada *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos*,



S/t, Doris Salcedo

1920-1970. Conceptualmente concebida por críticos e historiadores latinoamericanos presentó otra problemática de acercamiento a los artistas de América Latina que vivieron en Estados Unidos.

En paralelo a estas muestras se están realizando en la actualidad una multiplicidad de bienales de arte. Desde la pionera biennial de Sao Paulo, pasando por la de Puerto Rico y la de La Habana y las más recientes, entre las que están la de Cuenca, el Caribe, Lima, Mercosur, Pintura del Istmo Caribeño. Al analizar las bienales nos encontraríamos que también allí los criterios curatoriales han variado sensiblemente. En general dejan de ser un evento que se limita a reunir obras y dar un panorama del arte latinoamericano, y en algunos casos también internacional, para pensarlas desde la perspectiva de problemas que centran su interés en otras formas de mirar el pasado y proyectarlo al presente.

### **Figuración-Fabulación. 75 años de pintura en América Latina**

En 1990, bajo la curaduría del crítico venezolano Roberto Guevara, se presentó en Caracas esta muestra. Se expusieron 102 obras pertenecientes a 92 artistas de diferentes edades, estilos y temáticas, correspondientes a un recorrido de 75 años por la historia del arte de la región.

Al decir de Guevara en el catálogo de la muestra, el enfoque de la exposición no siguió un criterio de ordenamiento histórico tradicionalmente previsible: “Siguen en cambio la constante de un Nuevo Mundo cuya condición primera es la de ser creado. Es el programa creador de un continente iluminado por un momento extraordinario de la historia de la humanidad, donde el hombre es totalidad de una complejidad tan extraordinaria, que debemos aceptarlo como un hecho cambiante, dialéctico y, por principio, renovador como la creación perpetua, el hombre que se hace uno con su parte oscura, con su misterio, con el lado desconocido”.<sup>19</sup>

Por otra parte, se escoge una dualidad vinculante a partir de los conceptos de figuración-fabulación, bus-

cando que a través de ellos sea posible recorrer los 75 años de historia que se propone mirar. Ese discurso expresivo lo analiza desde una perspectiva que “...descarta el tratamiento historicista tradicional y sistemático en el seguimiento del período considerado”.<sup>20</sup>

El cuestionamiento a esta metodología lo hace desde dos planos; por una parte, por considerar que hay un agotamiento de esa mirada que dominó las visiones y enfoques sobre arte en América Latina; pero además, le interesa romper con la cronología para olvidar lo que se hizo primero y lo que se fue añadiendo y reconocer aquello que se ha hecho siempre, lo que permanece.

De allí que escoja cinco temas: 1). Entre el humor, la violencia y la historia, 2). Paisajes para un nuevo mundo, 3). Reinos naturales, reinos fabulatorios y la rebelión de las profundidades, 4). El escenario de lo visible, el escenario de lo posible, 5). Nuevo humanismo. Esto con el fin de posibilitar múltiples acercamientos a los mismos temas, poniendo en evidencia afinidades o confrontaciones, contemporáneamente o en tiempos totalmente distintos. En cualquiera de los cinco núcleos temáticos “sería la imaginación de los artistas la que conduzca la narración espontánea y abierta”.<sup>21</sup> Ese criterio es lo que le permite, en el primer núcleo temático (Entre el humor, la violencia y la historia), poner a dialogar a artistas que pertenecen a tiempos y espacios diversos, como son por ejemplo, Diego Rivera, Pedro Figari, Régulo Pérez, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de la Vega y Fernando Botero.

No parecería que el curador se propusiera una confrontación, sino la posibilidad de un diálogo entre obras y artistas. Desechando la idea de un arte latinoamericano que se centra en el análisis de figuras cimeras y proponiendo una mirada más compleja, de un mundo por descubrir, una visión abierta que se separa de tiempos preestablecidos o de postulados previos, reivindicando el carácter de continente, de confluencias, de encuentros y de permanente movilidad.



## Ante América

En 1992 y en el marco de la avalancha de todo tipo de exposiciones que se hicieron sobre América Latina y desde ella, con motivo de los 500 años del descubrimiento, se realizó en Bogotá la muestra *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss.

Para la escogencia de los veintisiete artistas participantes no se tuvo en cuenta la representación balanceada por países, sino la posibilidad de reunir un grupo de creadores que tienen como rasgos comunes la preocupación por abordar, desde ángulos muy diversos, problemas como el contexto social, la idiosincracia, la historia. La idea central fue: “Ver el arte de América desde él mismo y desde el sur, e intentar difundirlo en su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas, las “otrizaciones” de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas cliché”.<sup>22</sup>

América es asumida como un mundo donde coexisten tiempos y espacios muy diversos, de allí que se reunieran artistas de distintas procedencias. Y si bien el mayor énfasis se puso en señalar identidades, la selección abarcaba artistas de raigambres culturales tan diversas como la caribeña, afro-americana y la de comunidades de inmigrantes latinos en Estados Unidos. Y pese a la diversidad, hay lazos que relacionan a sus autores, ya que en todos ellos existe la intención de mostrar su manera de apropiarse de elementos de pertenencia.<sup>23</sup>

Algunos parten de su contexto más inmediato para analizar fenómenos cotidianos, sin tomarlos a simple título de inventario sino para reflexionar acerca de ellos. Tal es el caso de los colombianos Beatriz González, Doris Salcedo y José Antonio Suárez. González maneja en su obra una realidad ambigua, en la que conviven en un tiempo paralelo el apacible indígena de su pintura *1/500* y los cadáveres que flotan en *La corriente*, dando cuenta de la muerte como elemento presente en la misma cotidianidad.

Doris Salcedo ha venido trabajando consecuentemente el tema de la violencia, pero no asumida con criterio descriptivo sino como vivencia. Una vivencia que está en la memoria de quienes la experimentan y que subyace en la de quienes viven en un contexto de violencia indiscriminada. Suárez, por su parte, con sus pequeños dibujos y grabados, involucra al observador en un mundo de compleja lectura, en el que alusiones y recuerdos arman una narración de tiempo no secuencial, por la que desfilan hechos familiares de su entorno, como otros que le son ajenos pero forman parte de las situaciones sugeridas.

El uruguayo Carlos Capelán enfrenta en su obra el tema del exilio, en el que se mueven tres tiempos en paralelo: el de su memoria, idealizando el espacio dejado; el de la cotidianidad de su nuevo espacio, en ese momento Suecia, y el tiempo real en el que vuelve a tomar contacto con su país de origen. Sus *Mapas y paisajes* no dejan de reflejar esa variedad de realidades culturales concretas e imaginadas, que forman un tejido complejo. Objetos diversos, tierra, cenizas, libros, mapas, pintura gestual, autorretratos, son amalgamados para mostrar la compatibilidad de los opuestos.

Para otros artistas, como Francisco Toledo, la reflexión sobre su cultura tiene un carácter más sincrético y las fuentes ancestrales de las que parte son las nutrientes de su poder narrativo y del fabulario que caracteriza su mundo de imágenes tan propio.<sup>24</sup> Allí intenta traer el pasado al presente en una particular ligazón de temporalidad.

El objetivo de los ejemplos mencionados no es agotar el listado de artistas que formaron parte de la muestra, sino tener en cuenta su obra para constatar la variedad de miradas, aproximaciones y temporalidades que rodean la heterogeneidad del arte de la región, llevando al observador a que se reconozca en ella, que se encuentre o sufra el extrañamiento frente a una propuesta que le es desconocida.

### Heterotropías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968.

Esta muestra formó parte de *Versiones del Sur*, macro evento organizado por el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en el año 2001, y fue curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea.

Si buscamos la definición del diccionario para el término utopía, encontramos que se trata de un lugar imaginario, casi perfecto. En contraposición a ese concepto, Foucault utiliza el término heterotropías, como lugares opuestos, en el que los conceptos son a la vez polémicos y pueden ser invertidos. Lo heterotrópico es concebido como lo opuesto a lo ideal.

La muestra está demarcada por dos fechas significativas en el movimiento estudiantil latinoamericano: <sup>25</sup> 1918-1968, y se centra en dos épocas vertebrales del siglo xx: 1920 a 1940 y 1950 a 1970. El primer período tiene un carácter fundacional en el arte moderno de América Latina, mientras que el segundo coincide con el énfasis modernizador y desarrollista que se vivió en la región.

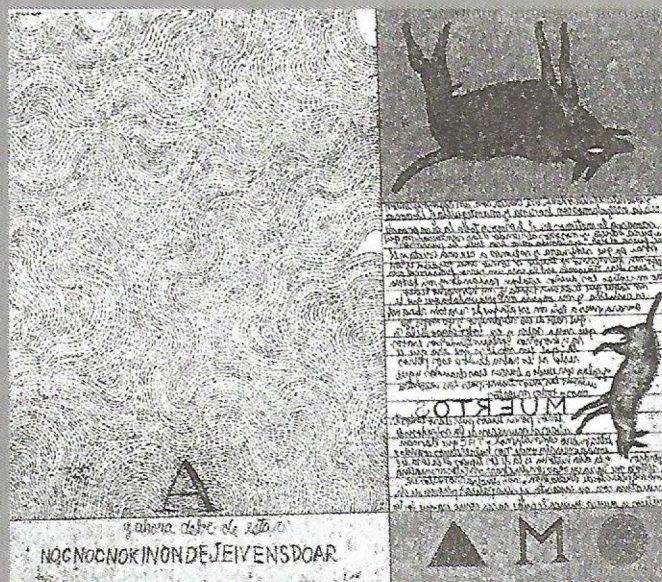
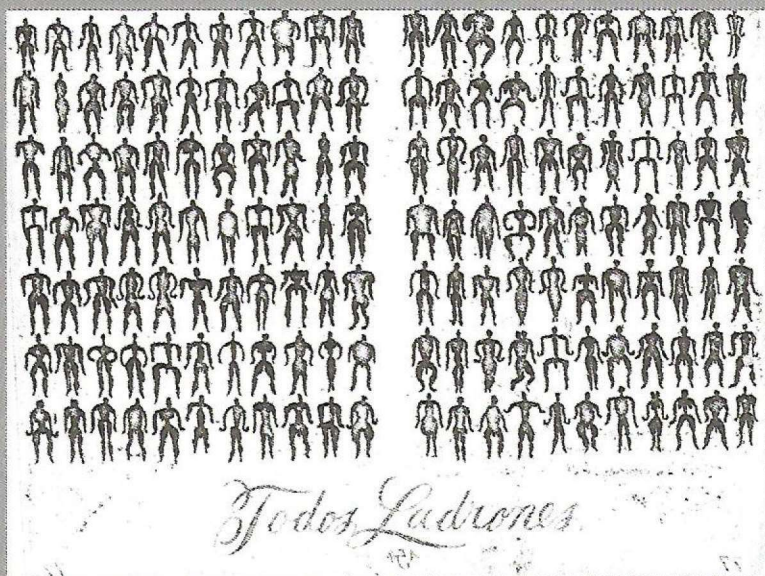
Al establecer sus parámetros históricos los curadores sostienen, con respecto al criterio con que se aborda la muestra, lo siguiente: "...no obstante estar focalizada en dos períodos históricos de gran pertinencia para el estudio de nuestras vanguardias, heterotropías no encarna sus lugares comunes. No es una muestra antológica ni un recorrido histórico, así como tampoco tiene el candor de un survey panorámico sobre los principales capítulos de nuestras vanguardias. Al contrario, la exposición que aquí se presenta escapa, de forma deliberada, al paradigma historicista con el que siempre se ha pretendido encasillar lo mejor y más destacado de la producción artística en América Latina. En lugar de ese mano-seado modelo, lo que aquí se propone es una lectura constelar de tales grupos y tendencias críticas de nuestro arte. La idea de constelación que vertebrata la muestra, implica una configuración arbitraria de puntos de vista así como de actitudes a menudo

contradictorias o en abierta tensión, las cuales representan en sí propias, la multiplicidad tanto de posturas como de acercamientos teóricos y/o prácticos de nuestros artistas al proyecto original vanguardista.<sup>26</sup> Hay en la curaduría un rechazo abierto al historicismo lineal que se usó por tanto tiempo, sobre todo por parte de curadores no latinoamericanos para mantener sus derechos exclusivos sobre el movimiento vanguardista, e invita a una lectura que rompa la dirección única, de tal suerte que se vea la complejidad de las relaciones con Europa, a la vez que se insiste en mirar hacia adentro, poniendo al descubierto el intercambio activo que durante ese período se produjo entre los mismos artistas latinoamericanos. Para que esta separación del tradicional modelo europeo dominante se hiciera más evidente, construyen las siete constelaciones que componen la muestra.<sup>27</sup> Ellas "están articuladas en torno a criterios conceptuales que condensan aspectos críticos, tanto ideológicos como formales, del desarrollo de nuestras vanguardias".<sup>28</sup>

Se las concibe como categorías abiertas y flexibles que permiten relacionar entre sí a artistas y obras que corresponden a temporalidades diferentes. Este criterio les permitió seleccionar artistas que se destacan por su vanguardismo y no sólo por tener reconocimiento internacional. Ello explica la aparición de nombres casi desconocidos fuera de sus respectivos países y en cambio la no mención de muchos de los participantes habituales, a quienes se ha considerado como las figuras centrales del proceso.

La lectura dentro de cada constelación y el continuo que se puede establecer entre ellas le permite al público descubrir conexiones novedosas. Por ejemplo el movimiento generado desde el muralismo impactó al resto de América Latina y Estados Unidos y revivió con los movimientos muralistas callejeros de 1960.

Lo que resulta evidente en esta propuesta curatorial es la dificultad de seguir pretendiendo que



Grabados de José Antonio Suárez

Los países no europeos continúen apegados para su análisis a los criterios cronológicos y estilísticos de Europa. De allí que en esa ruptura con los criterios historicistas habituales, la muestra no se proponga hacer un análisis en un tiempo lineal, sino estimular diversos puntos de inserción y aprehensión del material presentado al espectador. Al decir de Mari Carmen Ramírez: “El énfasis en la circulación abierta al público, a través de recintos y salas expositivas, no hace sino reforzar el objetivo de devolverle al presunto espectador —convertido en interlocutor de la propuesta expositiva— la posibilidad de armar su propia experiencia sobre el arte expuesto. Ello no es sino una estrategia —tal vez igualmente utópica— para actualizar aquel objetivo integrador de arte-experiencia-vida”.<sup>29</sup>

## 5. A manera de reflexión final

El arte latinoamericano se enfrenta hoy, en el manejo de la temporalidad, a diversos desafíos. Por una parte el de evitar caer en los prejuicios de la historiografía y la crítica europeas y norteamericanas, comenzando por la idea misma de que existe un arte latinoamericano como categoría o como si hubiera una cualidad posible de atribuir a la plástica del continente. En ese criterio de análisis que primó por largo tiempo, ganó credibilidad el carácter exótico, puro, primitivo del arte o la idea de un continente marcado por el capitalismo salvaje que sólo promovía una respuesta artística desde el realismo social más obvio. Tal modelo, con estilos y períodos extremadamente demarcados en su temporalidad, produjo la imposibilidad de otras historias. Por otra parte, propiciar posibles cruces, otras miradas, renueva el territorio que configuró el estereotipo del arte latinoamericano, y permite armar un repertorio tanto formal como conceptual mucho más amplio, que logra desencasillar la mirada reductora a la par que subordinada, de que era víctima el arte.

Los estudios históricos en general y los de historia del arte, en particular, han comenzado a incorporar modos de interpretación sugeridos por otras ciencias afines, como la etnología, la sociología, la antropología y la lingüística.

Se han empezado a ligar desde diversas perspectivas aspectos que permanecían separados, y el mito y los símbolos adquieren especial relevancia. El cuestionamiento de las visiones verticalistas apoyadas en las ideologías dominantes, dio paso a otras miradas, a otras interpretaciones. Los determinismos y las jerarquizaciones arbitrarias son puestas en tela de juicio y se pueden formular teorías más abiertas. La construcción histórica se convierte en la búsqueda de relatos que transmiten la múltiple y compleja variedad de una realidad dada, reivindicando la necesidad de ver la producción artística en un marco que alerta sobre el engaño que puede generar el exceso de preconcepciones.

En las últimas décadas, entonces, se han estimulado otras narrativas más allá del proyecto institucionalizado. Hay, además, una crisis de la mirada histórica sobre el acontecimiento, que se centra en otros aspectos, por ejemplo, develar cosas cotidianas a veces olvidadas. La crisis de esa “historia oficial” pone además en tela de juicio la simplificación a que fue sometido el concepto de identidad. Una identidad que pretendía ser homogeneizadora y que desconocía las enormes variantes tanto étnicas como económicas, culturales e incluso lingüísticas que tienen los países que integran el continente.

Por eso ganan espacio las diversas propuestas que los artistas contemporáneos abren con sus metáforas y ponen en evidencia la inconveniencia de fronteras culturales demasiado rígidas o incontaminadas, ya que la realidad nos enfrenta a un territorio con cambios, contradicciones y movimientos continuos.

Miradas desde la noción de identidad, se reformulan las ideas de lo popular y del primitivismo. Coexisten sin conflicto modelos de pensamiento y de

tiempo ligados a la tradición filosófica de Occidente con mitos, leyendas y formas de pensamiento tipificados como mágicos, con lo que el arte se convierte en una forma de ver y entender el mundo.<sup>30</sup>

Y es allí donde se debe buscar la diferencia entre estos contenidos y significados y la forma como los artistas del centro utilizaron elementos de culturas no occidentales. Para ellos el desconocimiento de los significados era en general total, ya que su acercamiento era ante todo formal. De alguna manera, se salían de su propia cultura; en cambio, los artistas latinoamericanos que utilizan tales recursos lo hacen para penetrar más conscientemente en un espacio cultural que les pertenece.

La crítica a la modernidad facilitó también la reformulación de la cuestión de unidad, reconociendo el carácter múltiple de la experiencia artística de las áreas periféricas. Y las formulaciones críticas acerca del arte buscan no sólo un proyecto nuevo, sino demostrar que no existen ni ideas ni formas únicas de representar la realidad, que se debe sacar el máximo partido al disenso. Esto lleva a reconocer que el artista latinoamericano puede recuperar su historia sin que ello signifique dejar de echar mano a las propuestas más universales. Para los artistas, nociones como tiempo y memoria aparecen ligadas a la subjetividad, pero también a la identidad, de allí que la aproximación a un mismo evento puede gene-



Carlos Capelán, obra para la Quinta Bienal de la Habana, 1994

rar procesos mentales y emocionales diversos y ser variadas las historias que tienen la palabra.

Existe la intención, por parte de historiadores y críticos de arte, de romper con la noción de gueto, de no quedarse en lo local. Y es que tanto la historia como la teoría del arte se han hecho tradicionalmente desde una perspectiva eurocéntrica. Y esa visión desconocedora de lo no europeo, pero con la cual igual se construyen modelos con pretensiones universalistas, no viene sólo de posturas conservadoras. Alguien como Lukács, que propone una estética desde la perspectiva marxista, no hace ninguna referencia a ejemplos no europeos.<sup>31</sup>

Hoy se cuestiona cada vez más la narrativa crítica que ve la producción artística surgida en la periferia como meras corrientes derivadas. Pero no se debe perder de vista que la apertura posmoderna, caracterizada por la noción de pluralidad, genera —sobre todo en los circuitos donde se decide la universalización del arte— una actitud complaciente con lo que viene del “otro”, lo cual no implica una ruptura de la noción hegemónica tradicional. Las más de las veces no pasa de ser un paternalismo complaciente que intenta decirnos cómo somos. Como siempre, el peligro de los clichés validadores nos asedia.

En estas reflexiones se vislumbra una característica relevante: el discurso no es sobre América Latina, sino desde América Latina, es decir desde un particular soporte cultural. Y el reto no es sencillo; nuestra posición periférica lleva a que, por lo menos en la Academia, nos sintamos obligados no sólo a conocer, sino a veces a trasladar, los problemas que se discuten en el centro, con toda la peligrosidad que ello encierra. Todo ello complejiza ésta y otras discusiones sobre todo por el afán de estar al día, que puede llevar a que seamos simples introductores a la fuerza de discursos prestados, pretendiendo entendernos, utilizando herramientas pensadas para otras realidades.

No podemos dejar de ser conscientes de que hablar sobre el arte latinoamericano supone un aquí y ahora, para el que no funciona ni repetir

miméticamente teorías prestadas, ni negarnos a tenerlas en cuenta bajo el pretexto de que vienen de afuera.

Estas identidades sobre las que tanto hablamos son resultado de construcciones voluntarias, de sincretismo, más que de esencias intangibles. La posibilidad de un mejor conocimiento y de una integración que vaya más allá de las declaraciones grandilocuentes, sólo será posible cuando terminemos por aceptar nuestra compleja diversidad, respetando la diferencia, sin pretender que formamos parte de naciones supuestamente integradas, pues con ello lo que haríamos sería fortalecer las visiones homogeneizadoras sobre el “ser latinoamericano”, contra las cuales —por lo menos de palabra— tantas veces nos manifestamos negativamente.<sup>32</sup>

Para resumir, siendo el tema del tiempo uno de los más complejos y que está más presente en el arte contemporáneo, son diversas las perspectivas que asumen los artistas para abordarlo. Entre ellos ocupa un primer plano la memoria cultural y la historia colectiva. La percepción crítica del presente a través de la memoria asume una singular importancia.

Si partimos de la base de que toda historia supone una construcción, en la que quien escribe elige tiempo, espacio y protagonistas, uno de los desafíos con el que se enfrenta el historiador del arte latinoamericano hoy es desarmar una temporalidad tradicional, sugiriendo tanto nuevos modos de mirar como de conectar las complejas experiencias artísticas que se viven en la región. Y el problema es más grave aún porque estamos deconstruyendo historias que nunca fueron totalmente construidas.<sup>33</sup>

Contradicción explicable si tenemos en cuenta que vivimos en América Latina, un espacio caracterizado por los contrastes.



Notas

1. Braudel, Fernand, *La Historia y las Ciencias Sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. 62-63.
2. Burke, Peter, *La revolución historiográfica francesa*, Gedisa, Barcelona, 1993, p.101.
3. Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1997.
4. Benjamín, Walter, *Ensayos escogidos*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967, p.78.
5. Jaramillo Vélez, Rubén, "Sobre la filosofía de la historia en Benjamín", en *Sobre Benjamín*, Alianza Editorial-Goethe Institut, Buenos Aires, 1993, p.77
6. Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 22.
7. Waisman, Marina, *El interior de la Historia*, Escala, Bogotá, 1993, p. 18.
8. *Ibid.*, p.19.
9. Pini, Ivonne, *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Ediciones Uniandes-Universidad Nacional, p.162-166.
10. Véanse al respecto publicaciones como Damián Bayón (relator), *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976.
11. Morais, Frederico, *Las artes plásticas en América Latina, del trance a lo transitorio*, La Habana, 1990. (Fue publicado por primera vez en 1979), p. 4 y 5.
12. Para aproximarse a las diversas posturas en el debate ver Damián Bayón, *op.cit.*
13. *Ibid.*, p.93.
14. *Ibid.*, p. 43.
15. Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Ed. Siglo XXI, México, p. 21 y siguientes
16. Gruzinski, Serge: *La guerre des images, de Christophe Colomb a "Blade Runner"*, Ed. Fayard, París, 1990. p.13.
17. Gerardo Mosquera, "Postmodernidad, Arte y Política en América Latina", *Revista Arte en Colombia*, N° 68, 1996, p.67.
18. Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992.
19. Guevara, Roberto: *Figuración-Fabulación*, Museo de Bellas Artes, Caracas 1990, p.21
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 22.
22. Mosquera, Gerardo, Carolina Ponce de León, Rachel Weiss, *Ante América*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, p.10.
23. Pini, Ivonne, "Ante América", en *Revista Art Nexus*, N° 7, Bogotá, 1993, p.61.
24. Pini, Ivonne, "Ante América", en *Revista Art Nexus*, N° 7, Bogotá 1993, p.61.
25. 1918, revuelta estudiantil en Córdoba, Argentina, que abrió la democratización de la estructura universitaria y 1968 fecha recordada por el fin de revueltas utópicas tan violentamente reprimidas como la de México en Tlatelolco.
26. Mari Carmen Ramírez, "Reflexión heterotrópica: las obras", en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001, p. 24.
27. Las constelaciones son: Promotora; Universalista-autóctona; Impugnadora; Cinética-Constructiva; Óptico-Háptica; Conceptual.
28. Ramírez, Mari Carmen, *op. cit.*, p. 25.
29. *Ibid.*, 28.
30. Ivonne Pini, *Algunas alternativas de representación en el arte latinoamericano de los 80*. *Revista Gaceta*, N° 16, Bogotá, 1993.
31. Gerardo Mosquera, "Arte e identidad en el contexto latinoamericano", en *Arte latinoamericano actual*, Museo Municipal de Bellas Artes, Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1993.
32. Ivonne Pini, "¿Y de la identidad qué?", *Revista Arte en Colombia*, N° 79, 1999, p. 76-83.
33. Ivo, Mesquita y Adriano Pedrosa, "Plática", en *F(r)icciones*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001, p. 213



*Libro de viajes*, Carlos Capelán, 1991