EL ARTE EN LA HISTORIA DE AMERICA LATINA COMO CONSTRUCTOR DE TIEMPO SOCIAL [1] (COMENTARIOS AL INDICE) / Mirko Lauer

La historia del arte en América Latina se ha definido a sí misma en base a los elementos de la secuencia histórica (la sucesión de siglos y decenios, por ejemplo), de preferencia en espacios nacionales individuales o agregados en la idea de lo regional. Esto ha propiciado un determinado acercamiento al fenómeno estético o a los procesos de la circulación (produción-distribución-consumo) en el tiempo, y a la vez una determinada visión de lo que es el tiempo dentro del discurso estético y de la práctica plástica.

El primer acercamiento --arte en el tiempo-- ha evolucionado, pasando de a) una postura natural, en que el arte ha sido visto siguiendo el desarrollo de la sociedad en la historia (lo cual incluye ir trazando el transcurso de fenómenos que han influenciado al arte a través de las fronteras nacionales o regionales), hasta b) una postura crítica, en que la atención se concentra en las contradicciones e incongruencias que las fronteras (cronológicas y políticas) han causado entre diversos desarrollos artísticos en circunstancias diferentes.

Esta segunda postura puede ser llamada algo así como el estudio de tiempos comparativos en las circunstancias de la historia del arte. Esto es lo que advierto en el índice surgido de la

---

[1] Acerca de la idea de construcción social del tiempo, quisiera traducirles unos párrafos de Emmanuel Levinas que quizás tocan el asunto: "Espero poder mostrar que la relación con el Otro es tan distinta de lo que proponen los existencialistas como lo es de lo que proponen los marxistas (...) El futuro que da la muerte, el futuro del acontecimiento, todavía no es tiempo. Para que semejante futuro, que es de nadie y que el ser humano no puede asumir, se vuelva un elemento de tiempo, tiene que entrar también en relación con el presente. ¿Cuál es el nexo entre dos instantes que tienen entre ellos todo el intervalo, todo el abismo, que separa al presente de la muerte, este margen a la vez insignificante e infinito, donde siempre hay lugar para la espeanza? Por cierto no es una relación de pura continguidad, que transformaría el tiempo en espacio, pero tampoco es el élan del dinamismo y la duración (...). La relación con el futuro, la presencia del futuro en el presente, parece igualmente lograda en el cara-a-cara con el Otro. La situación de cara-a-cara sería el logro mismo del tiempo; el avance del presente sobre el futuro no es un logro del sujeto por sí mismo, sino de la relación intersubjetiva. La condición del tiempo está en la relación entre los humanos, o sea en la historia." **(Temps et autrui)**.

reunión de Oaxaca, y me siento totalmente de acuerdo con ese segundo rumbo, al margen de a dónde nos conduzca en última instancia.

La postura natural y la postura crítica siguen siendo ambas relevantes para la historia del arte en América Latina, en la medida en que necesariamente continuan guiando el proceso personal e institucional de acopio y primer ordenamiento de evidencias y apreciaciones en la disciplina. Para muchos estos dos acercamientos no solo son relevantes, sino que simplemente **son** la historia del arte en América Latina.

La definición de la historia del arte en América Latina en base a la secuencia histórica se ha concentrado en detectar lo que **el tiempo le hace al arte** (por ejemplo, hacerlo evolucionar, o perder vigencia, o sorprender, etc.), pero mucho menos en discernir lo que **el arte le hace al tiempo** como construcción social en nuestra cultura. Hasta aquí la teoría social en esta área ha privilegiado el terreno común a través del cual arte y sociedad se mueven, i.e. las redes de la economía, el poder, los intereses o el gusto. Este sería el sentido de **Nueva historia social del arte en América Latina** que figura en la comunicación de Aracy Amaral (aunque hago notar que no hay una previa...).

El movimiento del cuerpo social y político a través del tiempo se encuentra razonablemente bien documentado. No es tanto el caso con la manera cómo el tiempo se mueve a través del arte, es decir la manera cómo el arte insume conciencias de tiempo y las devuelve como construcción social. Este último aspecto es importante en la medida en que el arte es, como la literatura y las otras formas del discurso de la creación, crucial en la definición social de lo que es post- o pre- y lo que no lo es en la conciencia cultural.

El ejemplo más claro, y tienta decir que el único, en que la historia del arte en América Latina se hace cargo de la importancia de estos aspectos es en el papel y el significado de los impulsos vanguardistas ("apropiación de lo popular" les adosa, con buen criterio, Ana María Belluzo) en diversos momentos. Frente a la idea de una creación que reclama la novedad como su esencia, resulta más fácil advertir cómo se redefinen las nociones de pasado y de futuro. Sin

embargo ambas redefiniciones son inherentes a todos los impulsos artísticos con impacto en la sociedad.

En el caso de una vanguardia latinoamericana todas las consideraciones acerca del tiempo en la historia parecen llegar a un punto de confluencia: la llegada de lo nuevo y la automática constitución de lo viejo no es sólo, ni siquiera principalmente, cronologica sino ideológica; luego está la revelación de la modernización como ese extraño cruce de una tentación extranjera con una deseo local; por último tenemos el deseo del arte de simplemente no ocupar tiempo, como construcción de lo efímero como cuarta modalidad de tiempo cronológico.

Así, en los movimientos vanguardistas (Sao Paulo 1922, Buenos Aires en los años 50, La Habana en los años 60, etc.) el arte da la impresión de contener y de producir tiempo. En cambio hay movimientos (¿los siglos coloniales, el academicismo finisecular del XIX?) en que -- engañosamente --el arte parece no contener tiempo alguno, sino sólo reflejarlo, por así decirlo, a partir de la mirada del observador. Este último tipo de obra no contiene tiempo, histórico o del otro.

Por ello tenemos en América Latina una historia del arte que va siguiendo el transcurso lineal del tiempo, un poco como los ojos del observador que van colocando el tiempo sobre la obra de arte, y a la vez tenemos elementos de una historia del arte que persigue los tiempos sociales construidos por las obras de arte mismas. La primera es una prima cercana de la historiografía. La segunda ahora parece disponible para varias disciplinas que quisieran asumirla, desde un punto de vista ideológico.

¿Pero de qué tiempo y de qué tiempos estamos hablando? Uno de los temas centrales en el debate cultural de los años 90 es lo nuevo y lo viejo en la cultura, y los cortes que definen a cada una de estas categorías. No tanto, o no sólo, por las diversas implicancias del debate modernidad/postmodernidad, que tangencialmente insume una cuestión de tiempos, sino por el tema del choque entre diversas culturas de la periferia del capitalismo y la cultura del capitalismo transnacionales, es decir debates como el del fundamentalismo, el de la autonomía de las naciones

autoctonas de América, el del reclamo de valores propios, o el de los nacionalismos étnicos y culturales que recrudecen en diversas partes del mundo.

En ese contexto interesa aproximarse a la idea del tiempo como ficción social. Esto no supone tanto concentrarse en la presencia de los tiempos en el discurso, aunque nos deben interesar los esquemas que significan la ruptura del tiempo [como la relación entre sujeto y predicado que efectúa el cambio de una forma temporal a otra], ni como contexto de la existencia de las obras de arte en el tiempo [periodificación] propiamente como la percepción que los discursos artisticos tienen de la historia, ni la idea del transcurso en el argumento de la figuración, que Lotman define como "un concepto sintagmático que en consecuencia incluye la experiencia del tiempo".

Estas pocas líneas más bien buscan aproximarsea al manejo de los ejes temporales percibidos por diversas obras de arte, no como historia sino como referente existencial, sobre todo la ubicación de los contenidos de sus discursos frente a pasado y futuro en cuanto categorías sociales en un territorio dado (que puede o no ser nacional).

No se trata, pues, de explorar problemas de la temporalidad dentro del discurso[2], sino fuera de él, en lo que Ducros y Todorov llaman los **tiempos externos** al texto. Pero a la vez que se privilegia la observación de los tiempos externos al discurso, es inevitable tomar también en cuenta los internos. Precisemos entonces que nuestra preocupación es el **tiempo compartido**, es decir el discurso literario tal como él asume la historia, que siempre es exterior a él, y tal como es tomado él mismo por el consenso social que hace la historia. En este aspecto el discurso es sin entidad, es decir pura coyuntura (en oposición a historia), determinado por la materialidad. Vincularlo con el dato empírico exterior al texto no tiene sentido, y en esa misma medida no tiene sentido buscarle vínculo con la duración en el tiempo. No es el **tiempo histórico** (el que constituye el objeto de la historia como ciencia) sino el **tiempo ideológico** (el que constituye uno

[2] Aunque es preciso hacer notar que las diferentes percepciones y vivencias de lo temporal en las múltiples culturas y lenguas del país vuelven a este tema de los tiempos interiores algo muy rico, sobre todo en una perspectiva de literaturas comparadas.

de los objetos de la teoría social como pensamiento crítico) y que es, insistimos, un tiempo sin duración[3].

Así los discursos del arte aportan a otro discurso, que es el de la ideología como conciencia sin posibilidad de ser verificada o falseada. Este discurso no descifra, sino que subsume los tiempos internos y los externos del discurso, debido a que su espacio no es el del texto sino el de la posible consistencia o inconsistencia del texto con la experiencia de cada nuevo lector; es decir la continuidad de la serie que es la historia de lo literario, de aquel aspecto de lo literario que inevitablemente piensa a-históricamente. La literatura tiene la capacidad de interrumpir la serie con una nueva propuesta, que luego es incorporada a una nueva continuidad modificada. Esas rupturas son los momentos que más nos interesan. Como plantea Lotman, "la historia se desarrolla a lo largo de un vector de tiempo: su curso es definido por el movimiento de pasado hacia presente; pero un historiador mira los textos del presente hacia el pasado". Su argumento es que el punto de vista altera el curso, y que por tanto no hay simetría en la percepción del tiempo.

Hay partes en el contenido de un determinado discurso literario que expresan con más claridad que otras la inflexión que se está realizando en el tiempo ideológico. El discurso literario divide el tiempo al ubicarse en relación a una de varias categorías posibles en el manejo del tiempo, en antinomias como: lo que se deja atrás/lo que se anticipa, lo que es pasado/lo que no es pasado, lo que es presente/lo que no es presente, lo que es permanente/lo que es transitorio, etc.. Al tomar tales decisiones, la literatura produce objetividades temporales y discursos narrativos paralelos a la historia, susceptibles de ser confundidos con los datos de la historia misma, como de hecho a menudo sucede en el caso peruano. Para cada una de estas ubicaciones hay un género, códigos específicos, una ideología.

---

[3] Weinrich distingue entre **mundo narrado** y **mundo comentado**, con un conjunto de tiempos verbales indicativos de cada uno de ellos, y precisa que el mundo narrado "es indiferente frente a nuestro Tiempo", y tiene un "tiempo cero" Añade: "la retrospección y prespección son en el mundo comentado manifestaciones del compromiso; la retrospección y la prespección son en el mundo narrado manifestaciones de la libertad".

Al tocar, tácita o expresamente, el tema mismo del tiempo, las obras cortan la secuencia temporal y en esa medida la semiotizan, le dan sentido, y dentro de ello un sentido particular. Lo que tenemos es la alternancia tiempo continuo/tiempo discontinuo y adosada a ella la idea de una ruptura para mejor y otra para peor. El producto final es una "creación social de la posibilidad de pasado" o una "creación social de la posibilidad de futuro".

¿Qué podría significar todo esto para esa faceta distinta de la historia del arte en América Latina que buscan sugerir estas breves líneas? De partida, privilegiar la lectura de las obras de arte como discursos (textos) culturales, lo cual supone quizás una revisión del peso de categorías como el estilo, la corriente, la época en beneficio de categorías como el tema. Esto es algo que de hecho se da en los estudios de obras individuales, pero no tanto en otros planos, y me hace pensar en el impacto polémico que tuvo la propuesta de Juan Acha de una Bienal de Mitos y Magia en Sao Paulo (1978). El tiempo -- el que construimos y el que no -- pasa. Pronto se cumplirán 20 años de aquella reunión, y al menos este comentarista tiene la extraña sensación de que en muchas cosas estamos en aquel mismo punto, como diría el poeta, reconociéndolo por primera vez.