

Proyecto: UNA NUEVA HISTORIA DEL ARTE LATINOAMERICANO: TEMAS Y PROBLEMAS

Comentarios sobre la reunión realizada en Oaxaca y propuestas para Bellagio:¹

I

Aunque ambiciosas y obviamente, inabarcables, pienso que las líneas que trazamos en Oaxaca pueden servir como marco de inserción de proyectos más puntuales. Capítulos de un libro o tomos de una serie de libros, o quizás sólo (o mejor) el marco para una serie de encuentros de discusión sobre puntos alternativos del índice y del no-índice, que podrían, finalmente, terminar en libros.

Sin duda es necesaria la revisión historiográfica -en ese sentido incursionaba, precisamente, mi boceto para Oaxaca. Sin embargo, probablemente no estemos de acuerdo en nuestras críticas a la bibliografía existente. En este sentido me parece importante el aporte de los artículos que circularon ya que muestran al menos dos líneas de trabajo que pienso que pueden

¹ Este documento se elaboró a partir del índice tentativo que, con el título de *Otras modernidades*, Rita Eder escribió como conclusiones de la reunión de Oaxaca:

1. *Los proyectos (las utopías/los imaginarios) nacionales (regionales/ imperiales) -utopías/pintura e historia/imaginario nacional/indigenismo/muralismo /proyectos vinculados al Estado.*
2. *Proyectos y utopías del progreso - positivismo/desarrollismo/procesos de industrialización/procesos civilizatorios/ciudades planificadas/utopías/vanguardia.*
3. *Rupturas /vanguardias*
4. *Modernidades populares -estrategias simbólicas de inserción en la modernidad por parte de los sectores populares: la cultura chicha o "tropical andina"/grabados de la guerra de Paraguay/los guardafangos/fileteados porteños/ex votos/el culto a Sarita Colonia, Gregorio Hernández, etcétera.*
5. *Desmodernidades -elaboración posvanguardista del arte erudito en América Latina/producción de los 80-90 -nuevas estrategias de arte político -proyectos reactivos de las minorías -las estéticas igualitarias -identidades marginales o fragmentarias.*
6. *Fuera de la nación -migraciones, exclusiones, exilios - transterritorialidades -chicanos, nuyoricans, etcétera.*

establecer dos formas muy generales para este proyecto. Por un lado un modelo ensayístico, tendiente a establecer posiciones y a intervenir en los debates que recorren no sólo la escritura sobre artes visuales sino también toda aquella producción vinculada con las ciencias sociales. Por otra parte los estudios históricos. En mi caso incluí trabajos sobre ambos aspectos aún cuando la opción interventiva que preferiría manejar es la que tiene que ver con el título tentativo del proyecto que nos convoca, una Nueva Historia..., entendiendo la posibilidad de aportar a la construcción de esta historia como un privilegiado territorio de debates y disputas acerca de sus posibles versiones.

Disiento con muchas de las historias generales del arte en latinoamerica que en gran parte circulan como textos de catálogos de exposiciones ante todo por proponer lecturas irremediabilmente simplificadoras. Obviamente no todas van en este sentido. Los mejores resultados los ofrecen, en general, las que abordan temas puntuales. Pienso por ejemplo en el libro que acompañó a la exposición Escuela del Sur (con curaduría de Mari Carmen Ramírez) que, afortunadamente, pese a los problemas de la edición española, tuvo distribución en castellano.

La posibilidad ante la que nos coloca este proyecto es la de reflexionar sobre un conjunto de problemas de manera comparativa (o confrontativa). Lo que me parece importante es que podemos arrojar nuestras energías argumentativas en uno o varios proyectos que en lugar de partir de un temario a llenar con contenidos -un índice-, recorra un conjunto de nudos o atados de problemas para trabajarlos allí donde sean significativos. En este sentido, el "índice" de OTRAS MODERNIDADES resulta del cruce de varios criterios, cronológicos, ideológicos, cuasi estilísticos, institucionales y hasta geográficos. Esto me parece importante y valioso, ya que, aunque en el índice no esté especificado, lo que todos sabemos es que cada uno de estos registros es significativo en un momento y no en otro, en un país y no en otro. Y lo que todos también conocemos -incluso nuestros textos dan cuenta de ello- es que de una u otra manera, cada uno de estos puntos ya ha sido tratado y recortado por la bibliografía existente. En este sentido pienso que los temas no son novedosos, lo nuevo es la posibilidad que ahora tenemos de articularlos de otra manera. El problema radica en establecer los momentos en los que determinados temas se vuelven significativos, reveladores,

iluminadores...

Otra cuestión a apuntar es que lo que podría ser entendido como un temario en otras modernidades es, en verdad, el despliegue de un conjunto de problemas que pueden cruzarse y superponerse en un mismo objeto (la "categoría" de prismático del no-índice condensa de algún modo esta observación) Proyectos y utopías del progreso y vanguardias pueden ser trabajados desde un único recorte y también proyectos nacionales (sobre todo en A.L. donde la separación entre vanguardia e instituciones e incluso Estado no siempre existe). Modernidades populares, desmodernidades y fuera de la nación podría constituir otro nudo de cruces, paralelo, entrelazado e incluso coexistente con el bloque anterior. En este sentido entiendo que podría manejarse la opción de abordarlos en un mismo subproyecto o capítulo y por un mismo autor como una manera de discutir, tangencialmente, separaciones que en muchas oportunidades no fueron tales (y que funcionan como reduccionismos destinados en parte a alimentar un mercado de ideas). En definitiva, quizás una manera de hacer significativamente nueva esta posible historia podría pasar por un trabajo que profundice los cruces y desplazamientos más que los ejes definidos y las compartimentaciones. En este sentido, ninguno de los dos temarios elaborados constituye un índice sino el despliegue de alternativas que pueden co-existir y superponerse generando una lógica palimpséstica que, en lugar de establecer divisiones o compartimentos, de cuenta de las superposiciones en las que pasado y presente se involucran e intersectan. Obviamente es imposible abarcar todo esto a un mismo tiempo en un temario ambicioso; concentrarse en un momento significativo puede ser un camino iluminador.

Entiendo que ciertos puntos del temario podrían generar versiones simplificadoras. Sobre todo el que se enuncia como "proyectos regionales o imperiales" que connota inevitablemente una versión de buenos y malos. Aún cuando es difícil eludir una actitud defensiva/ofensiva creo necesario partir del postulado de que todo programa pretende disputar un determinado terreno y que, a tal fin, implementa determinadas estrategias. El problema es, por supuesto, considerar sus posibilidades de éxito. En algunas oportunidades los proyectos regionales mutan en imperiales, pero en general no alcanzan el objetivo central de ubicar al arte latinoamericano una escena de valoración y reconocimiento internacional. Sería interesante analizar las causas del fracaso antes que insistir en versiones teñidas de

exitismo o atravesadas por el perpetuo lamento.

Ligada a esta última objeción también me parece importante discutir aquellas investigaciones que consideran las producciones locales al margen de los debates internacionales. Esto es destacable en muchos de los análisis que trabajan desde nociones como la de campo cultural recortando ante todo su autonomía relativa lo que lleva a desdibujar redes e interdependencias que pueden ser significativas. Una salida para evitar estudios que aborden las obras o los proyectos artísticos como la disputa de un capital simbólico que se resuelve exclusivamente en el ámbito nacional o regional es volver significativas y objeto de estudio las relaciones transnacionales. En este sentido el concepto de *formaciones culturales* de Raymond Williams, con toda su laxitud, puede funcionar como un instrumento teórico complementario para analizar no sólo grupos y revistas sino también viajes, correspondencias y residencias. Sobre todo en el espacio latinoamericano, donde las legitimaciones suelen respaldarse en las consagraciones y los referentes del exterior, es necesario reconstruir las redes y los tránsitos culturales que, en definitiva, constituyen el terreno aluvional que, al menos en parte, caracteriza las producciones culturales en latinoamérica. En cuanto a las limitaciones de los trabajos que postulan como central la noción de campo cultural, no es menor la posible desvinculación de la historia política que puede conducir a leer obras e instituciones en un microsistema autoregulado y autónomo.

Las superposiciones y entrecruzamientos son evidentes y voy a explicitar cómo entiendo que éstos se dan en lo que propongo como mi interés temático en este proyecto.

Sobre el punto A, me parece necesario destacar la importancia de una intensa, aunque por supuesto selectiva, utilización de documentos y archivos. Esto no tanto por una pasión, vicio o reivindicación profesional, sino casi como una decisión política. El rescate, conservación, ordenamiento y disponibilidad de archivos y la importancia que estos tienen para la presente o futuras revisiones históricas puede desarrollarse a partir de investigaciones con las que, incluso, tenemos ahora la posibilidad de tejer una red. Pienso que en el caso de los países de lo que recientemente se denomina Mercosur, existen posibilidades adicionales de proponer un programa articulado y fundamentado que suplante o al menos acompañe la

reciente avalancha de mesas redondas en las que investigadores y críticos -entre otros- venimos a ser algo así como la pomada y el lustre cultural de acuerdos económicos. Aún sin pensar en un nuevo proyecto, existe ya una necesidad muy concreta para investigaciones en curso, de trabajar en archivos de otros países --en mi caso no sólo en Uruguay, lo que me lleva a intercambios permanentes con Gabriel Peluffo, sino también la necesidad que tengo de revisar los archivos de la Bienal de San Pablo, de la galería Bonino de Río y en Nueva York o de Mathias Goeritz en Guadalajara--. Un programa de residencias e intercambios vendría a operativizar notablemente estas necesidades. La vinculación entre institutos de universidades, museos y otros centros establecería los canales institucionales para este tipo de intercambios. De todos modos y dado que esta red institucional puede resultar casi utópica en países en los que los archivos aún no están construidos ni organizados, la existencia de un proyecto comparativo que lleven adelante investigadores de diferentes países crea condiciones para que tales intercambios funcionen con mayor articulación y regularidad.

Del mismo modo es imprescindible poder consultar y, sobre todo, citar en nuestras investigaciones archivos en EEUU y Europa.

II

La propuesta temática que me interesa exige, necesariamente, un trabajo grupal. Para el tema que estoy pensando y para varios de los que están incluidos en el temario, la posibilidad que nos abre esta reunión es la de articular trabajos comparativos. Obviamente no como un postulado metodológico excluyente ni como una bandera, sino como un ángulo que puede ser productivo y revelador para ciertos temas (no todo es comparable). Esto fue planteado ya, por ejemplo, para tratar los proyectos de la modernidad, en el encuentro de San Pablo organizado por Ana María Belluzo --en el que participaron Aracy Amaral, Rita Eder e Ida Rodríguez entre otros. Así como el ingreso a la modernidad en las décadas de 20 y 30 parecería haber definido un corte apropiado para las comparaciones, entiendo que otro recorte que puede ser ampliamente justificado es aquel que puede establecerse en A.L. en los años cincuenta y sesenta.

Podría también hablarse, de un modo más laxo, de las maneras en que el arte de América Latina se inserta en el escenario artístico de posguerra. Sin plantearse la posibilidad de usurpar la hegemonía artística, pero sin renunciar, de todos modos, a la necesidad de realizar un arte acorde a los nuevos tiempos, el arte en Latinoamérica implementó un conjunto de estrategias para insertarse en el escenario internacional. "Internacionalizarse" era el lema y en este sentido se instrumentaron políticas para viabilizarlo tanto desde A.L. como desde los países centrales. El punto K es en este sentido ineludible ya que discernir estas políticas es también discutir las versiones unilaterales que involucran términos y justificativos como dependencia o incluso identidad entre muchos otros. Entender o descubrir la red desde la que se articularon estos proyectos considerando relativos e intercambiables "adentro" y "afueras", vendría a discutir la versiones tendientes a separar y contraponer "buenos" y "malos" (recuerdo en este sentido la propuesta de Gerardo Mosquera de trabajar sobre la incidencia de Cuba en AL en los sesenta). Esta red es bastante discernible --aún cuando no por eso pueda entenderse como el resultado de un programa claramente formulado e instrumentado-- en los años de posguerra y en relación con el programa internacionalista; puede trabajarse desde algunos lugares bastante claros (por una parte las exposiciones internacionales de arte latinoamericano en EEUU y en Europa, la política desarrollada desde la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, luego OEA, los premios y bienales organizados por empresas nacionales y multinacionales en distintos países --Esso, Kaiser, Di Tella, Bienal de San Pablo-- etc. Todo esto se inscribe claramente en el punto N, ya que los desplazamientos de estas exposiciones y selecciones de premios por distintos países tanto como el desplazamiento de críticos internacionales (europeos, norteamericanos, latinoamericanos) que actúan como jurados --y que compran obra latinoamericana para museos (por ejemplo, Alfred Barr), tejen una red que puede leerse desde distintos lugares. Por ejemplo, la recepción crítica de la Segunda Bienal Americana de Arte en México o en Estados Unidos; o el punto de encuentro y redistribución de artistas y críticos que supone la Bienal de San Pablo, casi un centro a un mismo tiempo ciclónico y anticiclónico. De todos modos no es mi intención proponer el registro de todos estos temas. Creo que lo verdaderamente interesante es trabajar desde algunos casos puntuales contemplando toda esta red y buscando

articular casi un modelo de análisis.²

El recorte que propongo no se circunscribe a los conocidos parámetros de 'posguerra' o 'década del sesenta'. Tiene más que ver con el montaje sucesivo de estrategias para el lanzamiento de lo que se ha denominado programas desarrollistas y para los que el arte vendría a ocupar un lugar de representación simbólica cuyos componentes tendríamos que desagregar diacrónica y sincrónicamente. En todo este conjunto de factores, además de los que ya señalé habría también que considerar el rol de instituciones modernizadoras de afán internacionalista (pienso en la Sociedad de Arte Moderno en México, Instituto de Arte Moderno de BA, Museos de Arte Moderno, etc.) fundadas en este amplio periodo y que van a funcionar como el soporte de lanzamiento y legitimación de los programas de renovación.

No menos fundamentales son todos los debates protagonizados por críticos y artistas sobre las opciones y confrontaciones entre realismo social y arte abstracto, muy fuertes entre fines del cuarenta y comienzos del cincuenta y en las que, obviamente, defender la abstracción era jugar la carta del futuro.

Al proponer un estudio comparativo parto de hipótesis construidas a partir del conocimiento del arte argentino del periodo y, en cierta medida, del brasilero y mexicano. La idea, en parte, sería probar estas hipótesis en otros espacios artísticos como una manera de discutir generalizaciones e interpretaciones a-históricas y, también, como un modelo de trabajo que proponga la posibilidad de elaborar análisis articulados en torno a un conjunto de variables relativamente estables. Desde diversos justificativos parece legítimo establecer un punto de partida en 1951/52 (la bienal de San Pablo, el surgimiento de grupos concretos en Brasil, el grupo de Artistas Modernos en Argentina, la presencia de Mathias Goeritz en México con el Eco, o la financiación Rockefeller del programa internacional del MoMA son algunos de los parámetros que permiten justificar el momento de lanzamiento de un programa modernizador internacionalista en América Latina destinado a hacer conocer las producciones modernas locales, a crear espacios de confrontación con las escenas centrales y a

² Lo que aquí aparece enunciado como propuesta es lo que desarrollé en mi tesis de doctorado, parcialmente publicada en el 2001 como *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Paidós, Buenos Aires).

instrumentar redes eficientes de promoción y distribución de lo nuevo.

Los programas de renovación, estrechamente ligados en este momento a la abstracción, al mismo tiempo que tenían que disputar en el campo artístico local, funcionaban en el exterior como representación simbólica de un modelo de progreso. Las redes fueron en este sentido fundamentales. No solo las establecidas, por ejemplo por las exposiciones itinerantes organizadas por el MoMA, sino también las que generaba, por ejemplo, la presencia de un conferencista incansable como Romero Brest en San Pablo en 1948, defendiendo la arquitectura integral o la que definía, también como legitimación de ese programa, la exposición organizada y presentada por León Degand en San Pablo y en Buenos Aires sobre Arte Moderno en 1949.

Lo que señalé hasta ahora remite de distintos modos a los puntos A, C, F, H, I, K, L, N. Apunta, sobre todo, a redes y circuitos. Al mismo tiempo es necesario analizar cómo se formularon, en el ámbito nacional, estos programas de renovación como programas artísticos de intervención en un campo artístico específico. El problema es central también en relación con los profundos cambios culturales que llevan a los artistas a exploraciones estéticas intensamente experimentales, de ruptura de todos los marcos formales hasta entonces abordados por los artistas en Latinoamérica. Es importante entonces considerar, como una de las cuestiones centrales del proyecto, las formas que asumen en los diferentes países y en algunos artistas la representación visual de este polifacético caldo de cultivo sobre la que en parte descansa la dimensión mítica de los sesenta; ubicar y analizar a las imágenes en una arena de combate por la construcción del sentido.

Desde este lugar habría probablemente que trabajar sobre casos paradigmáticos en cada espacio considerando la coexistencia y la dinámica interrelación entre proyectos dominantes, alternativos, oposicionales, paralelos. Tendríamos que buscar caminos para no tratar circuitos y poéticas como cuestiones separadas sino buscar, justamente, los puntos de inflexión.

Si finalmente acordáramos como resultado final de estos encuentros la elaboración de un libro, una sección de 3 o 4 artículos del mismo podría dedicarse a algunos de estos problemas.

Me pregunto, para terminar, si el apacible y, según cuentan

los expertos, placentero clima de Bellagio será el más apropiado para abordar tan complicadas cuestiones. Lamentablemente, desde la 'ilustrada' Buenos Aires, ni siquiera podemos invocar a Elegguá...

Andrea Giunta
Buenos Aires, septiembre de 1996.