

Reunión: Nueva Historia del Arte Latinoamericano: Temas y Problemas. Oaxaca 1-6 de febrero de 1996

Rita Eder

A lo largo de las cuatro últimas décadas se ha escrito una serie de textos en torno a las artes visuales en América Latina. Buena parte de ellos se encuentran en los catálogos que acompañan a las exposiciones aglutinadas bajo el nombre de arte latinoamericano; otra serie de escritos son resultado de simposios, encuentros, coloquios y similares. Finalmente, hay un tercer tipo de producción que obedece a proyectos de más largo plazo, como lo son las historias generales o los estudios amplios sobre determinados periodos, temas o problemas específicos. El punto de partida de muchos de estos textos, es la necesidad de un espacio aparte para pensar en el arte de América Latina. Se trata más de una estrategia que de un campo cuyas compatibilidades puedan enumerarse rigurosamente; una estrategia con sus riesgos. Hay muchas concepciones de la América latina: la estadounidense, la francesa, la alemana, la inglesa, la española, la de Shakespeare y la de Franco, la de Hegel y la de Marx, la de Bolívar y la de Martí, la de Carlos Fuentes y la de García Márquez, la de Vasconcelos y la de Spengler, la de Rodó y la de Torres García, etcétera. Ya sólo este trabajo de cómo nos han y nos hemos visto e inventado, sería un punto de partida para un trabajo interesante.

Para algunos, la unidad latinoamericana está sobreentendida; el problema consiste en cómo definir y trasladar un concepto de territorio, escenario de afinidades históricas y sociales, al campo cultural. Por

otra parte, hay una corriente crítica no carente de ambigüedades, puesto que subsiste cierta atracción ante la posibilidad de construir un área de estudios culturales en común que cuestiona su significado, relevancia y sentido. Lo latinoamericano en el arte se ha ido articulando como una variedad de definiciones, construidas muchas veces al amparo del concepto congelado de tradición ancestral, idealizado por la lejanía de los grupos humanos que la han alimentado. También pueden integrarse conceptos más dinámicos de cultura: todo se mueve, cambia y se interrelaciona; la modernidad penetra por la revolución de los medios, va conquistando territorios e islas, va mezclando y minando, pero también añadiendo. Identidad y tradición no han podido sobrevivir intactas a la luz de la crítica a los nacionalismos, de la misma manera que la modernidad definitivamente ya no es lo que era.

En términos generales, puede decirse que el debate en tiempos recientes tiende a subrayar las profundas diferencias entre unos países y otros. Ya en la primera Bienal Latinoamericana organizada en 1978 en Sao Paulo, fue clara la insatisfacción con este concepto, que algunos consideran hegemónico, restrictivo y capaz de reproducir los mismos problemas que pueden observarse en la relación entre Europa, los Estados Unidos y Latinoamérica en el campo artístico. Fue el momento en que se habló de colonialismo interno y se evaluó el espacio desequilibrado que en dicha Bienal ocuparon los países chicos en relación a los países grandes.

En este intento por juntar y al mismo tiempo diferenciar entidades nacionales en un territorio tan vasto, ha habido propuestas de reformular, desde un punto de vista cultural, la geografía latinoamericana en países abiertos y países cerrados (Marta), en zonas

Trába
↓

preponderantemente criollas y zonas indígenas, mestizas o negras (Jean Franco). Sin embargo, estas diferencias son cada vez más tenues, ya que, en menor o mayor grado, se tiende a pensar y reconocer que los países latinoamericanos tienen una conformación multiétnica. En países en los que ha preponderado el nacionalismo como ideología del poder, como lo es por ejemplo México, se ha revaluado el concepto de mestizaje como mezcla de indio y español, piedra angular de la nacionalidad moderna, para tomar en cuenta la negritud, escasamente estudiada, y otras migraciones no españolas. Así también, la antropología radical de un Guillermo Bonfil diserta sobre los grupos indígenas como un conjunto de culturas que desean continuar un modo de vida no mestizo.

Se ha puesto énfasis en las diferencias de idioma, desde las lenguas indígenas hasta el hecho de que en América Latina se habla, además del español, portugués y francés. Para algunos críticos del Brasil, cuya inclusión latinoamericana es tardía (hay que recordar que hasta avanzados los años cincuenta se hablaba más bien de arte hispanoamericano), la problemática de la identidad es aparentemente menos compleja; no fue en vano el éxito de la Antropofagía de Oswald de Andrade, deglución multicultural de la cual saldrán nuevas síntesis.

Las reflexiones sobre identidad o modernidad, lo nacional y lo internacional, la relación centro/periferia, modernidad y modernismo, en realidad son también puntos de partida para analizar las distintas modalidades de la cultura urbana, el papel que desempeña el arte popular o la actitud frente al concepto de vanguardia, por mencionar algunos factores.

Por otra parte, no podemos ignorar que hay quienes, con todos estos cuestionamientos, han optado por hacer una historia del arte latinoamericano, si se quiere incompleta, a veces distorsionada y frecuentemente desequilibrada, pero el intento está ahí. Recordemos tan solo **Fuentes para el estudio del Arte Hispanoamericano** de Enrique Marco Dorta (que pretende hacer una historia de la arquitectura colonial en Hispanoamérica), o el último libro de Juan Acha **Las culturas estéticas de América Latina**, en la que el autor reflexiona sobre el lugar de la producción artística latinoamericana dentro del panorama occidental; después procede a reunir y analizar las características de esta producción desde la época precolombina hasta nuestros días. Estos dos ejemplos dan cuenta de las complejidades del tema y nos muestran, por un lado, las limitaciones de la historia como inventario, y por otro, la dificultad lingüística para acuñar definiciones que abarquen simultáneamente los distintos prismas de la producción artística latinoamericana.

Esta preocupación por juntar la producción artística de América Latina y armar un campo de estudios, a veces en forma de una historia del arte, se ha producido entre reflexiones teóricas y ejercicios que tienen como afán confrontar y sobre todo enriquecer las maneras de encarar la producción visual en Latinoamérica. En nombre de esta área de estudio, se han trazado cronologías que son aparentemente compatibles y se han señalado períodos y fabricado historias en común, se han localizado también los factores religiosos, lingüísticos, míticos, étnicos, políticos y sobre todo históricos que han jugado un papel importante en la definición de lo latinoamericano.

Problema aparte es lo que se piensa y escribe sobre el tema fuera de América Latina. Muchos de estos escritos son textos para catálogos de exposiciones, pero también están los libros generales, dedicados sobre todo al siglo XX. Algunos tienen errores factuales, recurren a simplificaciones; la más notoria de éstas es la tendencia a analizar los distintos movimientos de acuerdo a una visión del arte occidental, de hecho ya caduca. La molestia mayor es el poder editorial que ampara a esta producción, que no sólo es lo que los otros conocen mejor; también nosotros estamos más familiarizados con lo que se publica en los Estados Unidos.

El balance de una producción teórica en torno a un arte latinoamericano puede encontrarse en varios textos de diversa procedencia. Uno de los diagnósticos que derivan de estas evaluaciones es la sugerencia de un análisis crítico del término arte latinoamericano, así como la necesidad de acompañar las reflexiones y los enfoques ensayísticos con estudios más concretos que aborden problemas específicos.

Imagino un trabajo colectivo sobre el arte en América Latina, que inicie con una visión crítica de los usos del término, puesto que, como apenas hemos señalado, tiene muchos ángulos y puntos de discrepancia. Es utilizado por las mentes conservadoras pero también por quienes ven en él, más allá de una circunscripción al estudio del arte, un proyecto político anclado en las afinidades históricas, culturales, sociales y económicas. Es importante apuntar quiénes y cómo utilizan el término y para qué; no es lo mismo la forma en que lo ha abordado Edward Sullivan en el texto que preparó para la gran exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1993, que el

punto de vista de Mosquera y Weiss cuando organizaron Ante América. Como no lo es; décadas atrás, la postura de Thomas Messer en The Emergent Decade en comparación con los puntos de vista de Marta Traba en Dos décadas vulnerables.

La dicotomía no sólo se da entre estadounidenses y latinoamericanos; también está el debate interno, entre mentalidades e ideologías diversas que trasciende en las exposiciones y bienales. Aquí basta mencionar que las exposiciones primero hispanoamericanas y luego latinoamericanas fue una idea acogida y estimulada por el gobierno de Franco, como estrategia para cambiar su imagen y encontrar aliados. Por otra parte, está el trabajo de la Unión Panamericana en Washington, que fue creando un ghetto para el arte latinoamericano en Estados Unidos. Cabe también añadir que la ya mencionada Bienal Latinoamericana organizada en Brasil en 1978 fue la primera y la última. Las razones de su efímera existencia, quizás se deban a un temor: a caer en el aislacionismo en un ámbito como las bienales de Sao Paulo, que sin duda han conquistado un espacio internacional. Coincide su anulación con el hecho de que las colecciones de los museos importantes habían descolgado sus acervos y habían recluido las obras latinoamericanas en las bodegas. Tal vez los miembros del CAYC y su promotor Jorge Glusberg tenían una idea clara de la situación y pudieron convencer a los organizadores de las dificultades e inconvenientes de continuar con este proyecto. Las bienales del Tercer Mundo en La Habana, han conformado un espacio interesante para observar la producción de lo que puede inferirse como el mundo no desarrollado y sus simpatizantes que se asumen como minorías (el tema de las mujeres, el racismo, el SIDA, etcétera.). Como

ningún otro espacio, éste ha influido en la valoración del arte latinoamericano y especialmente del cubano. También debe decirse que ha estimulado una expresión contemporánea, sofisticada de arte y política.

Al revisar el proyecto planteado ante la fundación Rockefeller y que ustedes han leído, pienso que es difícil de realizar, por las razones que aquí han de discutirse. Una propuesta más ceñida sería abordar los temas por medio de una selección de imágenes u objetos, análisis de textos, o de políticas culturales traducidas en bienales o exposiciones, en las cuales sería posible abordar los distintos problemas que aquí se puedan plantear. Por mi parte aspiraría a poder entender las obras como productos diferenciados de otras actividades humanas y que sin embargo pueden expresar valores, actitudes y conflictos. Una imagen puede concebirse como una clave, una expresión crítica de los procesos culturales, una idea del mundo a partir del análisis del cuerpo, de su contenido narrativo, del gesto, de la línea, el color, etcétera.

Si poner en claro el debate y la justificación de este proyecto son necesarios, también lo es un enfoque que, a diferencia de muchos trabajos ya realizados, se preocupe menos por la definición del estilo, sus derivaciones y hermandades y se interese más por los significados culturales. Este viraje sólo es posible a partir de un análisis más detallado de las obras y las peculiaridades de sus campos artísticos. Este esfuerzo ya está en camino; de hecho, fue una de las aportaciones al XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1993 bajo el nombre **Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas**.

En vez de montar un escenario socio-histórico, económico y político alrededor de las obras, son éstas las que conducen a los sentidos diversos que le dieron origen y a la actualidad de su significado a través de los distintos procesos y los distintos actores que se relacionan con las mismas. Ésta es una práctica cada vez más común en el campo de la historia y otras disciplinas humanísticas. En las últimas décadas se ha tomado conciencia de la complejidad del análisis histórico y se ha renunciado a la aspiración decimonónica de las interpretaciones globales y a la postre hegemónicas. Así como hoy se reconocen las diversidades culturales, se analizan también las particularidades de sus distintas expresiones.

Con esta aproximación en mente quisiera acercarme a una pareja de conceptos: Tradición y Modernidad, uno de los puntos claves y cada vez más recurrentes en los textos con enfoque histórico sobre arte latinoamericano.

Una revisión de la bibliografía indica que el análisis de la relación entre estas dos categorías cobró importancia en los años sesenta, justamente cuando se llegó a la conclusión de que el arte latinoamericano manifestaba una tendencia plenamente internacional, despreocupado de sus raíces. Antes, en la década de 1930 hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial, el arte de los distintos países de América Latina, dicen los expertos, se había encerrado en una tendencia realista y nacionalista. Esta observación, sin embargo, también puede aplicarse en mayor o menor medida al arte europeo y, desde luego, al de los Estados Unidos. La reordenación de Occidente en la posguerra demandaba una política cultural que se manifestara internacionalista y de vanguardia; esta actitud no sólo convenía a los

intereses de los países democráticos sino también a aquellos en que imperaban las dictaduras. En el ya mencionado caso de la España de Franco este hecho se hace evidente a partir de la iniciativa de las bienales hispanoamericanas de los años cincuenta. El interés por promover una imagen de modernidad tiene entre sus estrategias el apoyo al arte abstracto, aparentemente libre de ideologías, despolitizado y quizás síntoma de una convicción acerca de la evolución en las artes. El arte abstracto era su manifestación más clara, el punto de llegada. Esta idea concuerda muy bien con una modernidad surgida en Occidente después de 1945 y cuya filosofía no es muy distinta a la de los positivistas decimonónicos, que consideraban el desarrollo de las sociedades como movimiento ascendente.

En comparación con los años sesenta, como ya hemos anotado, la década de los treinta se caracterizó en América Latina por abandonar la postura abierta que había mantenido en la década anterior, para encerrarse de nuevo en el nacionalismo más exacerbado. Esta aseveración implica el abandono de la modernidad (es decir, de la vanguardia artística) para ocuparse de nuevo por el proceso de identidad (J.A. Manrique . "Identidad o Modernidad" en **América Latina en sus artes.**)

Me gustaría aproximarme a la problemática enunciada: abandono de la modernidad a favor de posturas nacionalistas o regionalistas, desde otra óptica. No creo que la explicación de un movimiento pendular (J. A. Manrique) logre llevar a comprender el impacto de la modernidad y la ambigüedad en la cual transcurren los procesos culturales en América Latina. Si entendemos la modernidad en el arte

como una integración de las vanguardias, quizá sólo entendamos muy parcialmente el fenómeno; en realidad, lo estaríamos entendiendo como modernismo.

Mis ejemplos o modelos para trabajar son por lo pronto mexicanos y se refieren a la recepción y conflicto frente a la modernidad en un sentido sociológico y económico.

El arte mexicano de este siglo puede definirse de muchas maneras. Suele decirse que hasta avanzados los cincuenta era preponderantemente académico, realista, propagandístico, respetuoso de la buena pintura; sin embargo, también debe añadirse que es crítico, politizado pero también un buen testimonio de su pertenencia a una sociedad tradicional en la que predominan valores y realidades que chocan con las aspiraciones de modernidad. La modernidad es vista en ocasiones como visión de futuro y otras como representación de un mundo que se impone, interfiere y deslumbra con sus malas artes a una sociedad predominantemente pobre, de origen campesino y de tradiciones arraigadas. A la larga quisiera desarrollar, al lado de los ejemplos mexicanos, otras imágenes y objetos de otras áreas de América Latina que mostraran la recepción de esta modernidad en conflicto con estructuras y creencias arraigadas, una expresión más de las incompatibilidades reales o ideológicas de sociedades en transición frente a los síntomas o expresiones parciales de la modernidad como ilusión y deseo.

La modernidad significa cambio, interferencia, presencia de la vida urbana y sus valores. Para los optimistas de los años sesenta y quizá desde los griegos, como apunta Robert Nisbet en su libro **Social Change and History**, la sociedad occidental es concebida como un

camino ascendente, evolutivo y cuya aspiración en términos contemporáneos es la modernidad, que es igual a desarrollo y civilización y signo de una sociedad industrializada, que valora el avance tecnológico, el individualismo, la democracia, el laicismo, y para algunos el socialismo. La modernidad puede valorarse mejor si se tiene en cuenta a las sociedades tradicionales, primitivas o salvajes, que conservan una visión sagrada o religiosa de la vida, viven en una sociedad jerarquizada y regionalista en la que sobrevive el artesanado.

En América Latina estas dos concepciones viven sobrepuestas. No hay la dicotomía sino la convivencia de valores disímbolos interpenetrados de ida y vuelta, por su iconografía, su técnica, sus materiales, que pertenecen a una y otra visión, a lo moderno por una parte y por otra a una imagen de la sociedad tradicional.