

Una de las perspectivas propuestas en el mes de setiembre de 1995 dentro del proyecto *Nueva Historia del Arte Latinoamericano. Temas y Problemas*, para abordar en la presente reunión, planteaba la revisión crítica de la museología y del coleccionismo en torno al arte latinoamericano bajo el rótulo de *Un Nuevo Museo Imaginario*.

He tomado en principio esta perspectiva como objeto de reflexión, dada su afinidad con el conjunto de problemas que actualmente estoy abordando, en relación sobre todo con mi trabajo de investigador, pero también como responsable de un museo municipal en Montevideo.

Antes que todo, desearía puntualizar algunas cuestiones generales que atañen al proyecto encarado como trabajo interactivo, de equipo (cosa tan necesaria y que, sin embargo, no deja de sonar bastante extraña entre intelectuales, en el momento actual).

1) Parece importante un acuerdo previo no solamente sobre aspectos temáticos y programáticos de la investigación, sino antes aún, sobre aspectos éticos, referidos a la finalidad última de una revisión historiográfica, como la que se pretende encarar, del arte latinoamericano en el momento actual: si se trata de un interés filológico, de un relevamiento sin pretensiones de exceder un riguroso perfil académico, o si existe la voluntad de llevar el debate hacia el autoconocimiento crítico, hacia la problematización de una autoconciencia histórica en crisis con el fin de incidir en ciertos procesos de producción, de mercantilización y de museificación actuales.

2) Estos puntos de acuerdo que podríamos llamar éticos y teleológicos del trabajo en equipo permitirían, en segunda instancia, acuerdos acerca de un marco teórico general

que incluyera una agenda de problemas a abordar. En el informe recabado por Rita Eder ya aparecen enfatizados algunos, como es el caso de la desconstrucción del bloque conceptual identidad/tradición y la cuestión de las relaciones entre nacionalismo, identidad y modernidad.

3) A su vez, dado que el estudio no puede ser resultado de una sumatoria de diversos discursos (por más que integren un acuerdo-marco de carácter teórico), sería necesario estructurar conjuntamente un programa en el cual ya se definieran las investigaciones concretas a abordar orgánicamente, así como sus aspectos metodológicos.

Nuevamente un "Museo Imaginario"?

Como sugerencia, me inclinaría a invertir los términos de la frase *Un Nuevo Museo Imaginario*, para enfatizar como sujeto no al *museo*, sino al *imaginario*, o mejor, a *los imaginarios* construidos en el tiempo por la museología y el coleccionismo artístico latinoamericanos.

En primer lugar, porque recaer de entrada en la transitada noción de Museo Imaginario (en este caso, "un museo de arte latinoamericano ideal") significaría adherir, por un lado, al principio de generalización mediante el cual, procesos muy diversos de simbolización y de producción, se reunirían compulsivamente en el expediente del "arte latinoamericano"; y parecería legitimar, por otro lado, un gesto de pontificación por parte del historiador, habilitándolo a orientar la investigación hacia una sublimación pretendidamente científica de su propio coleccionismo personal.

La necesidad de revisar los parámetros de un arte latinoamericano desde ciertas contin-

gencias identitarias específicas, permite presumir que el comienzo de una investigación crítica de esta naturaleza, debiera radicar en una estructura analítica de casos particulares (considerando revisiones metodológicas, sobre todo en lo referente a la necesidad de un marco antropológico para la reflexión teórica) antes que comenzar por la hipótesis global de un “Nuevo Museo Imaginario”.

En segundo lugar, porque considero que talvez el problema no consista en *eludir la parcialidad de los puntos de vista dominantes y de las parcelas de conocimiento en el museo y las colecciones* (informe de setiembre de 1995), sino en tomarla precisamente como parte del objeto de estudio, ya que esa “parcialidad” constituye uno de los aspectos más reveladores de los distintos imaginarios en la museística latinoamericana, por cuanto habla de la diversidad y transformación sufridas por el campo de “lo artístico” en el proceso de selección y semiosis social.

Desde que las limitaciones de una interpretación social del arte basada en el análisis de la representación, orientó el esfuerzo explicativo hacia el sistema de producción, circulación y fruición, la historiografía del coleccionismo parece un posible abordaje indirecto del fenómeno “arte” desde la perspectiva de un discurso externo a su producción, aunque interno respecto al sistema y a sus mecanismos de legitimación.

Alcances y limitaciones

Sin embargo, una historia del arte desde el punto de vista del coleccionismo, si bien permitiría abordar las distintas definiciones fácticas del “arte latinoamericano” -principalmente desde el siglo XVIII hasta el presente- y su interacción con otro tipo de definiciones en el sistema *arte-cultura* regional (J.Clifford), dejaría fuera de su campo de

estudio todas aquéllas producciones que, por distintos motivos, no pasaron a integrar el corpus museológico, aún cuando hayan sido recogidas por cierta historiografía especializada o aún cuando admitan ser reconsideradas hoy, por persistencia histórica de las fuentes, como objeto de investigación.

Se trata por lo tanto, de reconocer y definir previamente los límites de este campo de estudio, así como identificar sus aportes posibles a una redefinición crítica de la historiografía del arte latinoamericano.

La reconstrucción historiográfica de diversos “Muscos Imaginarios” significaría, desde esta perspectiva, la posibilidad de reconocer, a través del coleccionismo y la museología regionales (el término regional no se utiliza aquí por oposición a lo global o lo eurocéntrico, sino solamente como ámbito ícono-geográfico) diversas narrativas acerca del arte producido en el (o referido al) Continente, en correspondencia con determinadas configuraciones de la conciencia social.

Entre las limitaciones de esta perspectiva, se encuentra la que surge del hecho de que no toma como fuente la producción misma, sino los diversos conjuntos estéticos y los diversos universos filológicos que ciertos sectores sociales construyen a partir de esa producción, dando lugar, cada uno de ellos, a discursos culturales específicos.

Hipótesis y áreas de investigación

Un estudio de los imaginarios artísticos latinoamericanos a través de sus diversas formas de coleccionismo podría sintetizarse en dos grandes áreas:

- en primer lugar la determinada por una mirada exógena: la “América imaginaria” construída desde Europa, particularmente desde la ideología de la Ilustración y el ro-

manticismo antropológico del Ochocientos, hasta nuestros días.

La selección y la secuencia de representaciones incorporadas a la cartografía sobre América (desde Gaboto hasta André Breton -con su mapa surrealista de América Latina- pasando por los mapas de geografía humana de la época jesuítica) constituye también una forma de coleccionismo: la colección iconográfica finita como materialización de un universo cultural.

- en segundo lugar la determinada por el coleccionismo endógeno, cuyo origen histórico coincide con el surgimiento de los Estados nacionales en América Latina (aunque pueda encontrarse también en ciertas producciones indígenas, en el arte misionero y, sobre todo, en el ámbito de irradiación de las Academias instaladas en Brasil y México), el cual expresa, en sus propias contradicciones, la implantación de un mapa político que se sobrepone al complejo mapa étnico-cultural definido hasta entonces. Este coleccionismo define un área específica del arte latinoamericano, sobre el fondo indefinido y complejo de una producción que va quedando cada vez más, durante el siglo XIX, en manos de las ciencias positivas y de la filología antropológica.

Por otra parte, el espacio del museo y del coleccionismo es un espacio ritual, un ámbito físico real sobredeterminado por un universo imaginario (K. Pomian le asigna el papel de articular lo “visible” con lo “invisible” social), reducto de la ilusión de un orden. De un orden abstracto, orden que por un lado define un marco histórico para el campo artístico, y por otro lado ocupa el lugar de las relaciones sociales y de los conflictos cotidianos que él mismo oculta.

En este sentido, una hipótesis posible, sería aquella que considera tanto la práctica

museística tradicional como el coleccionismo, escenarios en los cuales se reproducen formas de dominación sociocultural actuantes, ya que en ellos se representan tanto identidades nacionales como identidades grupales hegemónicas.

Así por ejemplo en el primer período de la conquista, aquéllos escenarios contienen referencias al encuentro intercultural entre los grupos colonizadores europeos y los grupos indígenas americanos, y si bien tienen su asiento (como colecciones) predominantemente en Europa, también lo tienen en los espacios religiosos y misioneros de América.

Durante el período independentista, la confrontación político militar tiene su contrapartida en una confrontación cultural de la tradición peninsular y la híbrida tradición criolla (a veces en alianza con otras fuentes de cultura europea, principalmente francesas) lo cual se expresa en las primeras colecciones del período republicano. A su vez, es éste el lapso (1800 -1850) en que puede hablarse de un arte realizado por académicos extranjeros que, al afincarse temporariamente en América Latina, regeneraban ciertos códigos del sistema artístico europeo, a la vez que lo trasculturizaban. Las fuentes de este coleccionismo podrían buscarse, incluso, en la configuración estética del ambiente doméstico en los diversos sectores sociales de la colonia y de los patriciados locales, así como en la representación artística de su vida privada.

Pero más tarde, ya sobre fines del siglo XIX y, en muchos casos, principios del XX (en otros, hasta la actualidad), el otricidio continuó, perpetrado ahora por las nuevas clases hegemónicas nacionales contra los territorios de indígenas y criollos marginales (típico caso de "La conquista del Desierto" en la Argentina, y la exterminación

del "gaucho libre" en la Banda Oriental), lo cual hace surgir relaciones inéditas entre el coleccionismo de arte y el coleccionismo etnográfico, relaciones que desplazan el arte indígena a los museos arqueológicos o de historia natural, incluyendo a veces en ellos a los propios indígenas vivos (como sucedió en el museo argentino de La Plata).

Pero también tienen lugar masacres llevadas a cabo por alianzas inter-nacionalistas contra otros Estados, como es el caso de la llamada Guerra del Paraguay, donde por encima de las motivaciones político económicas, tuvo lugar un tour de force cultural: la cultura occidental hegemónica, representada por el sistema iconográfico académico y por el coleccionismo museológico -con centro en Brasil, pero con estribaciones en Uruguay y Argentina- se impuso sobre el sistema visual criollo-guaraní para guayo, que constituía para aquella cultura eurocentrista, un amenazante reducto del imaginario "bárbaro".

La historiografía del coleccionismo de arte constituiría un metadiscurso sobre su objeto, ya que al discurso sobre bienes artísticos propio de las colecciones como tales, se le agrega el que acerca de ellas realiza el historiador, desde una situación de poder socialmente consensuada.

Una historia crítica del coleccionismo?

La crítica ideológica al coleccionismo tradicional como circuito legitimador del arte, y la revaloración "postmoderna" de todo aquello que no fue incluido en el trascurso de la historia como producción coleccionable de "arte latinoamericano", pone al investigador en la frontera entre el análisis historiográfico acerca de hechos del pasado y el juicio crítico prospectivo, aplicable a una gestión cultural factible en el momento actual.

Es decir, le coloca entre un “museo imaginario consumado” y un “museo imaginario ideal”, como propuesta social.

(al hablar de un cuestionamiento “ideológico” al coleccionismo pienso en una perspectiva crítica que busque superar la visión que, al referir el arte latinoamericano al sistema de arte eurocéntrico, lo diferencia drásticamente de “lo folklórico-artesanal-antropológico” regional).

Por otra parte, la crítica al coleccionismo tradicional no puede dejar de reconocer las inevitables limitaciones que supone el acto de selección y descontextualización presente no sólo en el coleccionismo como acumulación sistemática, sino también en la propia historiografía, en tanto inventario analítico que fragmenta, intelectualiza y reordena la realidad.

Las estribaciones de este tipo de análisis sobre el coleccionismo y la museografía actuales, estarían referidas, también, a la puesta en escena metropolitana de un concepto acerca del arte latinoamericano que, con más fuerza desde los años sesenta, lo identifica con los exotismos de lo “real maravilloso” en una versión actualizada del imaginario colonialista del siglo XVI, con nuevas connotaciones mercadológicas y con una nueva estrategia discriminatoria en el mapa cultural.

Por otro lado, los fuertes particularismos que actualmente se formulan desde los discursos étnicos (de indianismo, de hispanismo, de negritud etc.), religiosos (las sectas se multiplican aceleradamente en el Continente) y culturales (como la reciente revisión de las tradiciones identitarias subregionales), constituyen un fortalecimiento de las prácticas simbólicas y del coleccionismo, por cuanto éste supone una apropiación ordenada de los objetos para configurar el entorno representativo de cada uno de esos discursos. Incluso buena parte del arte latinoamericano actual a través de la morfología de las i

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
Nueva Historia del Arte Latinoamericano.
Temas y Problemas.

Febrero de 1996.
Oaxaca, México.

Gabriel Peluffo Linari

Francisco Llambi 1367. CP 11300.
Montevideo. Uruguay
Telefax (05982) 793 806.
Llambi @ chasque. apc . org

instalaciones, al poner énfasis en ciertos contenidos y métodos antropológicos, no hace sino resignificar la obra como *colección*, es decir, como parafernalia de objetos cuya interacción genera sentido.