

I. INTRODUCCION

A. CUESTIONES

De cara a los objetivos del proyecto "Por una Nueva Historia del Arte en America Latina", entiendo que el planteamiento central de la reunión de Oaxaca se basa en dos puntos:

1. Crítica a la historiografía tradicional.

A partir de un enfoque muy amplio, se supone que tal historiografía está apoyada en una concepción lineal-evolutiva de la historia y un sentido teleológico de su devenir. Cuestionar esta concepción implica, a su vez, la revisión de: 1. La lectura de los procesos artísticos como momentos del despliegue de formas-estilos considerables en su lógica interna. 2. La explicación del movimiento histórico a partir de oposiciones binarias definitivas y anteriores al movimiento mismo. 3. La consideración del hacer artístico como resolución de tales oposiciones (idea de vanguardia) y 4. La consideración del análisis como construcción de conceptos omnicomprensivos capaces de hacerse cargo de la totalidad de la historia (y, consecuentemente, de sintetizar a nivel teórico aquellas oposiciones).

Creo que una de las ideas centrales del trabajo es desconstruir ciertos conceptos que fundamentan la historia del arte latinoamericano. A partir de la reformulación de algunos temas básicos suyos (estilo, vanguardia, identidad y

utopía, así como las dicotomías forma-contenido, arte nacional-internacional, arte culto-popular, etc.) esta historia puede ser enriquecida y actualizada. La desconstrucción complejiza el tratamiento de las contradicciones; las encara no como disyunciones lógicas ni como términos de una alternativa fundamental -que debe ser resuelta en una instancia superior- sino como momentos de un movimiento no predecible, no indispensable: no siempre conciliable en sus tensiones ni reductible en síntesis triunfales. Esta posibilidad de analizar juegos de oposiciones provisionales y desenlaces variables conduce a una visión más errática del devenir histórico y permite lecturas ramificadas, superpuestas y fragmentarias de sus procesos. Por otra parte, tal análisis ayuda a desestabilizar los conceptos esencialistas y totalizadores, moviliza la comprensión de la historia (de las historias) y la abre a interpretaciones plurales y a cruces mutidisciplinarios distintos.

2. Crítica al concepto de "Arte Latinoamericano".

Las diferentes discusiones mantenidas en Oaxaca dejaron bien en claro que en ningún caso se parte de un concepto sustancialista de lo artístico latinoamericano. No se pretende, por eso, dotar al término de un referente ontológico ni, consecuentemente, pensar que el "arte latinoamericano" designa una realidad homogénea y compacta

expresable en formas específicas. El "latinoamericanismo" implica la proyección regional de los nacionalismos: supone que a partir de rasgos compartidos (pasado indígena, conflicto colonial, mestizaje, contradicciones particulares del periodo independiente, procesos transculturativos, dependencia cultural y, últimamente, hibridez, carácter multicultural y poliétnico, etc.) las diferentes comunidades nacionales construyen imágenes identitarias comunes en las cuales se reconocen: figuras que terminan siendo definidas desde las categorías exotistas que encuadran la mirada ajena (la mirada del centro). Este encuadre corre el riesgo de renovarse a partir de algunas tendencias del llamado "multiculturalismo" que convierten en clisé la hibridez: una vez más el contorno de "lo otro" sería, entonces, trazado desde afuera y en pos de estereotipos extraños.

Impugnando estas miradas, hoy se concibe la identidad no como la simbolización de esencias compartidas sino como el resultado, provisional siempre, de enfrentamientos jugados en frentes distintos. El contenido de lo identitario ya no es definido ni como una sustancia ni como la síntesis de una contradicción dicotómica sino como un ámbito, bastante ambiguo, en donde se cruzan sistemas plurales. Más que una reliquia que debe ser celosamente custodiada, la identidad es el resultado de un recorte transitorio que corresponde a una opción, a una estrategia provisional que traza diferentes contornos según las posiciones y oposiciones que

asuman las diversas fuerzas en juego. Por eso hablar de "arte latinoamericano" puede ser útil para nombrar no una esencia sino una sección, arbitrariamente recortada por alguna conveniencia histórica o política, por comodidad metodológica, por tradición o nostalgia. Mientras el concepto sea fecundo, es válido: sirve para afirmar posiciones comunes, explicar y confrontar tramos de una memoria indudablemente compartida, reforzar proyectos regionales, acompañar programas de integración mercantil (Mercosur, TLC, etc.). Sirve, quizá, como horizonte de conceptos a mucho costo conquistados: conceptos que, en clave de posiciones de poder, explican particularidades y defienden diferencias; conceptos que nombran el lugar de lo periférico y cuestionan las radiaciones poscoloniales del centro.

B. CONSIDERACIONES ACERCA DE CRITERIOS Y METODOS DE TRABAJO

Además de los contenidos metodológicos y las estrategias de abordaje supuestos en el punto anterior, cabe apuntar al respecto algunas cuestiones tratadas, sugeridas o implícitas en lo discutido en Oaxaca.

1. La visión "prismática".

Entiendo que existe un acuerdo en cuanto a la consideración del terreno de estudio como lugar abordable desde diferentes

perspectivas y métodos. Pero también como ámbito abierto a "contaminaciones" pluridisciplinarias y a espacios epistemológicos diversos. Acá se replantea el viejo desafío de acotar la especificidad de lo artístico sin sacrificar sus vínculos con otras dimensiones de lo social. Estoy de acuerdo en este punto con la propuesta de Gerardo Mosquera acerca del uso de una "estructura débil" para el proyecto; un modelo cuya flexibilidad permitiría acercamientos dinámicos y se adaptarían mejor a expresar una trama compleja de interrelaciones.

2. La visión de conjunto.

La visión "prismática" (el término viene de Oaxaca) plantea dos retos. Uno ya fue señalado (el relativo a la necesidad de asegurar un nivel propio de lo artístico). El otro se refiere a la exigencia de ajustar ejes de articulación que conecten los métodos, criterios y asuntos distintos y permitan que el trabajo final mantenga si no una unidad (en el sentido de una totalidad), sí un horizonte compartido. O por lo menos una "atmósfera epocal", un trasfondo común que posibilite que las muchas cuestiones se crucen, se anuden en algunos puntos y tramen desde allí redes (distintas) de significación.

Creo que nuestro trabajo está bien orientado en esta dirección. A diferencia de otros proyectos implementados a través de la mera sumatoria de artículos distintos. éste

surge de confrontaciones y discusiones que no sólo afirman puntos comunes de apoyo sino que aseguran la instalación de un tono de conjunto, un clima de cohesión crecido a través de la diferencia de enfoques y de temas. Entiendo que éste es el sentido fundamental de las reuniones de Oaxaca y Bellagio.

Otro recurso metodológico que podría ayudar en ese sentido (y que ya fue mencionado) es el relativo a compartir una bibliografía básica. No sólo referida a la producción de los integrantes del equipo sino abierta a autores cuyo pensamiento fundamenta (o se conecta con) los contenidos del proyecto.

La elaboración de ciertos temas del trabajo a través de equipos, que actúen como subcomisiones, también puede ayudar a definir mejor el sentido de conjunto.

Por otra parte, creo que esta búsqueda de un espíritu común que otorgue cohesión al libro es más factible en esta etapa del trabajo: el hecho de que el objetivo de Bellagio sea el de redactar un proyecto (no una obra, aún) facilita la coherencia de la tarea. Manejar métodos, manipular dispositivos formales, discutir criterios y cuestiones adjetivas más que producir contenidos sustantivos permite divisar mejor las articulaciones, las nervaduras mismas del trabajo, y amarrar momentos que aparezcan desvinculados o dispersos.

II. BREVES APUNTES SOBRE EL INDICE

Entiendo que el tema central del trabajo es la rediscusión acerca de la historia del arte latinoamericano a partir de la puesta en discusión de su modernidad. Me facilita agrupar el temario del índice general de Otras modernidades en tres secciones.

A. MODERNIDADES

Incluyo bajo este título los tres primeros puntos del temario (1. "Los proyectos nacionales"; 2. "Los proyectos y utopías del progreso" y 3. "Rupturas/vanguardias"). Esta sección incluye, pues, las cuestiones, visiones y sueños propios de las modernidades latinoamericanas. (Modernidades incompletas, fragmentarias, periféricas, en gran parte reflejas; ya se sabe). El manejo de un concepto de la Nación definida como unidad compacta fraguada en los moldes del Estado y entendida como contorno estable de la producción artística, la sacralización de las ideas de Desarrollo y Progreso y la vigencia de grandes utopías totalizadoras y emancipatorias constituyen bases programáticas de la modernidad. A partir de ellas, las vanguardias tienen la función mesiánica de iluminar el "camino correcto" y transgredir constantemente el límite de los códigos del arte para apurar el advenimiento de la redención histórica. Los proyectos modernos latinoamericanos (variados, desiguales) recapitulan este esquema según los ritmos distintos de sus

propios tiempos. Obviamente, tal esquema, simplificado en este texto hasta la caricatura, no significa a la hora de la producción artística más que un condicionamiento: las obras que pudieron asumirlo y rebasarlo constituyen momentos significativos del llamado "arte latinoamericano". Tratados como imágenes paradigmáticas, algunas de esas obras deberían ser trabajadas como casos reveladores de las situaciones estudiadas.

B. MODERNIDADES PARALELAS.

Esta sección correspondería al punto cuarto del temario Otras Modernidades, punto señalado bajo el nombre "Modernidades Populares". Encuentro oportuno este título porque admite el hecho de que las expresiones de sectores excluidos de una participación social efectiva (campesinos, indígenas, población suburbana, comunidades marginadas en general) tienen un acceso específico a la modernidad. A partir de la vigencia de códigos muy arraigados en sus respectivas tradiciones culturales, tales sectores desarrollan respuestas propias a los desafíos de la modernidad, respuestas que, en muchos casos, terminan dando un mentís al programa moderno y coinciden, de hecho, con supuestos posmodernos (hibridez, despreocupación por la originalidad, el buen gusto y la vigencia, etc.). El título "modernidades populares" evita que estas expresiones sean consideradas dentro de un esquema lineal-evolutivo

simplemente como "premodernas". (De manejar este esquema, hubiéramos clasificado estas secciones como: A. Modernas, B. Pre-modernas y C. Pos-Modernas).

Aunque, como queda expresado más arriba, el título de "Modernidades Populares" tiene la ventaja de conectar conceptos considerados tradicionalmente incompatibles, presenta el inconveniente de no acoger el contenido del punto 6 ("Fuera de la Nación") que también se refiere a versiones propias de la modernidad desarrolladas a partir de posiciones de exclusión, marginamiento o, por lo menos desventaja, en relación a las asumidas por el arte erudito.

C. DESMODERNIDADES.

Esta sección coincide con el punto seis del temario, cuyo título mantiene. El contenido de este punto coincide con lo que tradicionalmente se llama "posmodernidad" pero tiene la ventaja de evitar el prefijo "pos", que connota la pretensión (bien moderna por cierto) de constituir una etapa superadora de la modernidad. Relacionado con "descentramientos" y "desconstrucciones", el término "desmodernidades" podría sonar menos ambiguo que "posmodernidades". Pero creo que no deberíamos temer mucho este vocablo estridente: por una parte, su (ab)uso generalizado lo vuelve hoy inevitable y, como tal, casi cómodo; por otra, es justo reconocer que, debilitado el sonido de su prefijo "pos", el concepto es entendido cada

vez más como un sesgo de la propia modernidad. Como su lado desencantado, quizá; su cara ilustrada sustraída a los hechizos tecnológicos y racionalistas, a sus pretensiones de construir explicaciones totales y redentoras.

Las "desmodernidades" comprenden ciertas tendencias del llamado "arte erudito" latinoamericano desarrollado durante las dos últimas décadas en una dirección cuestionadora de la modernidad. Estas tendencias presentan algunos puntos en común:

1. Replanteamiento del papel crítico del arte.

Pasado el primer momento más radicalmente antiutópico y light de las posmodernidades, se intenta recuperar el ángulo crítico del arte, carente ahora de sus pretensiones revolucionarias y totalizadoras, su vocación mesiánica y sus tonos de protesta. Esta nueva crítica reintesifica la menguada carga expresiva de las primeras posvanguardias e intenta modelos no denunciacionistas de contestación social y de cuestionamiento personal. Antes que transformar la sociedad mediante afanes retóricos o argumentos expresivos, diferentes propuestas estéticas buscan plantear interrogantes para movilizar los significados de esa sociedad. Más que aclarar la comprensión de la realidad desde su conciliación con el lenguaje, se pretende complejizar esta comprensión a través de los enigmas que plantea la puesta en escena de lo real. Lo utópico es

replanteado como horizonte de deseo (y se vuelve, por eso, sobre su propio origen etimológico: deja de ser terreno prometido en donde se resolverían efectivamente las contradicciones y deviene no-lugar, punto de fuga, referencia regulativa con recuerdos kantianos). A partir de ahí, el resorte emancipatorio del arte deja de ser monopolio de agentes privilegiados y principio de redención universal y necesaria: diferentes sujetos se autoconstituyen y se expresan en pos de proyectos de emancipación que pueden ser particulares y coyunturales, provisionales y variables: que pueden o no llegar a cumplirse.

2. Interés por fragmentos y alteridades

Recusado el modelo unilineal de temporalidad, aparecen las formas paralelas: son imágenes y discursos crecidos al margen del trayecto único de la Razón Moderna. Abandonada la pretensión de encontrar el Todo, cobran importancia los fragmentos y recodos, las historias menores. Cancelados los compromisos emancipatorios del arte, éste pierde su dramática gravedad y puede volverse, irresponsablemente, sobre aspectos considerados irrelevantes por la epopeya ilustrada.

Se destaca, así, el interés por la "otredad" cultural. En teoría al menos, las formas del arte hegemónico occidental pierden el monopolio ejemplar. Esto acelera la preocupación por las obras subalternas, facilita la emergencia de nuevos

sujetos productores de arte e ilumina más allá de los bordes lejanos de la racionalidad moderna. El retroceso de los fundamentalismos vanguardistas permite, por un lado, rescatar los postergados espacios de la subjetividad (poéticas del cuerpo y el deseo, de la memoria y la identidad, de la historia personal, la cotidianeidad). Por otro, posibilita la recuperación de momentos omitidos por los afanes rigurosos de la forma moderna (el gesto superficial del ornamento, el regustamiento esteticista o el mero solaz del juego).

III. PROPUESTA PERSONAL.

Básicamente, mi participación en el proyecto consistiría en un estudio acerca de las artes plásticas desarrolladas en el Paraguay. Complementado con el análisis de casos particulares que ilustren y condensen las cuestiones tratadas teóricamente, tal estudio estaría basado en el esquema del "Índice general" y sería desarrollado según las perspectivas del listado titulado "Abordajes". Concretamente, seguiría la agrupación en secciones propuesta en el punto II de este texto.

A. MODERNIDADES.

Esta sección analizaría el devenir del arte moderno en el Paraguay, cuya gestación se produce mediante un proceso lento y arduo, tardíamente iniciado en la década de los años

treintas, cuando comienza a aclararse la problemática básica que deberá enfrentar la modernidad artística. Esta se define formalmente recién al comenzar la década de los años cincuentas y puede ser caracterizada a través de las siguientes características:

1. La lógica de las formas

Autocomprendido como el despliegue lógico de un proceso, el arte moderno puede ser analizado en etapas que resuelven sucesivas contradicciones y cierran y abren momentos según un orden secuencial y coherentemente articulado (que recapitula, a su manera, el trayecto del arte euronorteamericano a través de las mediaciones de los modelos rioplatenses y brasileros). Los problemas fundamentales que debe resolver el arte moderno paraguayo derivan de un doble antagonismo: el que enfrenta la universalidad con la particularidad y el que opone la forma al contenido. Los diferentes artistas y tendencias van aportando soluciones a estos problemas a lo largo de una temporalidad claramente comprensible en su sentido; un devenir que evoluciona y progresa hacia una meta determinada, prefijada.

2. Las marcas de la historia

El ciclo de la modernidad del arte coincide en el Paraguay con el periodo de la larga dictadura de Alfredo Stroessner

(1954-1989). Ese tiempo sombrío -signado por un programa sistemático de represiones y censuras, de oscurantismo e intolerancia, de corrupción- constituye un referente ineludible para toda la producción imaginaria desarrollada entonces. Discriminado por los programas oficiales, cuando no directamente perseguido por los aparatos represivos, el arte crece a pesar de la dictadura y, en gran parte, en contra de ella. Por eso el moderno "compromiso con la historia", que signa en gran parte la tarea vanguardística, tiene que ver acá con una ineludible posición antidictatorial: desde ese lugar muchos artistas desarrollan, oblicuamente, una fuerte crítica a la dictadura a través de metáforas y figuras vehementes, de denuncias cifradas o lenguajes cargados de alusiones y cercados por un horizonte sofocante de silencio y de miedo. Pero quizá el papel más importante que ha jugado el arte en contra de la dictadura fue el realizado desde sus posibilidades de desestabilizar y ensanchar los ámbitos de la sensibilidad colectiva; desde su capacidad de discutir los mitos oficiales: mitos encubridores del conflicto y la diferencia, promotores de una verdad fija, un orden vertical y un sentido único.

B. MODERNIDADES PARALELAS (O POPULARES)

Las llamadas culturas subalternas asumen los tiempos modernos según sus propias lógicas. Al margen tanto de los

modelos oficiales como de los eruditos, las imágenes de las diferentes comunidades étnicas y campesinas, así como la de sectores populares varios, continúan expresándose obstinadamente. Y lo hacen conservando y recreando sus espacios de producción significativa; reconstituyendo constantemente sus imaginarios sociales para que puedan incluir las nuevas condiciones; reacomodando, mezclando y adaptando imágenes para nombrar el presente extraño que le propone (o le impone) un proyecto ajeno. Las variadas formas del arte indígena y campesino del Paraguay tienen un fuerte arraigo tradicional (precolombino y colonial); la inserción de las mismas en la modernidad supone complejos mecanismos de reajuste y dan por resultado interesantes casos de hibridación, procesos transculturativos capaces de incorporar (de mil maneras distintas) las señas ambiguas del presente al trabajo intenso y oscuro de las matrices originales.

C. DESMODERNIDADES

Esta sección se refiere a la producción de sectores que vienen trabajando con un nuevo sentido crítico y propositivo. Su transcurso coincide con el tiempo de la llamada "Transición a la democracia" (etapa abierta con la caída de la dictadura) y su tarea básica consiste en enfrentar ciertas cuestiones básicas del momento: cómo articular miradas de conjunto que no signifiquen

sustantivizar la totalidad, cómo plantear utopías sin fundamentalismos mesiánicos y cómo ensayar nuevas formas de contestación más allá de los modelos denunciacionistas. También este análisis se apoyaría en la consideración de casos concretos: tanto los relativos a artistas "modernos" que han reformulado sus trabajos como los concernientes a nombres que se definen a partir de mediados de los años ochentas.