

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo
XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

[Sobre historia y teoría
de la crítica I](#)
búsqueda

Contacto
Comentarios
Suscripción
Sobre historia y teoría de la crítica I
n° 10
sep.2012
semestral

Recorridos
**Temas de la crítica: tratamientos del
origen cultural, la identidad y la
transculturación en la crítica de arte
latinoamericana entre 1930 y 1975**
Guadalupe Álvarez de Araya Cid

 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios

Abstract

El presente trabajo tiene por objeto presentar un panorama de la crítica de artes latinoamericana del período 1930-1975, considerando en especial las transformaciones que sufrieron la crítica y la historia de las artes visuales desde la perspectiva de la pregunta por el "origen cultural". Se han analizado textos reconocidos como representativos en cada región cultural, algunos publicados con posterioridad a las fechas que nos hemos impuesto. Este trabajo no establecerá mayores diferencias entre preguntar por el origen cultural y preguntar por la identidad, a pesar de que en ocasiones se haga necesario establecer algunas diferencias. Ambas son preguntas que no pueden responderse fuera del marco de la historia y de hecho sólo pueden obtener una respuesta histórica. Finalmente, asumimos a la literatura y a las artes visuales como parte de una misma esfera: el arte.


Palabras clave

Crítica de Artes, Historia del Arte, Crítica Literaria, origen cultural


Abstract en inglés

Subjects on Criticism: treatments from Cultural Origin, Identity and Acculturation in Latin-American Criticism between 1930 and 1975

This paper aims to present an overview of American art criticism of the period 1930-1975, especially considering the transformations suffered criticism and the history of the visual arts from the perspective of the question of the "cultural background". We analyzed texts recognized as representative in each cultural region, some published after the dates we have set ourselves. This work shall not ask for greater differences between cultural background and ask for identity, even though sometimes it becomes necessary to establish some differences. Both are questions that can not be answered outside the context of the story and in fact can only obtain a historical answer. Finally, we assume to literature and the visual arts as part of the same sphere: art.



Palabras clave

Art Criticism, Art History, Literary Criticism, Cultural Origins



Texto integral

1. Introducción

- 1 En el estado actual de la investigación, los estudios sobre la Historia de la Crítica de Artes han alcanzado un cierto desarrollo en México, Venezuela, Brasil y Argentina. Desgraciadamente, esas investigaciones que han sido producto ante todo de tesis de grado de licenciatura, magister o doctorado, se encuentran reclusas en las bibliotecas de las universidades que las han patrocinado; por lo mismo, han tenido escasa difusión continental y, cuando han sido publicadas en formato de libro, éste resulta inaccesible para otros investigadores continentales[1]. A excepción de la producción historiográfica mexicana y argentina, los resultados de investigación venezolanos, brasileños y colombianos, permanecen desconocidos para la mayoría de nosotros. En general, si queremos tener una visión global de nuestra producción habremos de dirigirnos a las bibliotecas universitarias estadounidenses y aún cuando las bibliotecas nacionales y universitarias se han esforzado en la puesta a disposición en formato digital de fuentes primarias fundamentales, queda mucho camino por recorrer al respecto. Si queremos informarnos sobre el estado de la cuestión en América Latina, los textos disponibles en internet, de diversas calidades, como es obvio, no parecen constituir un corpus suficiente o necesario para la elaboración de miradas globales. Pareciera que desde las revisiones generales, de mayor o menor fundamento literario, de la década del setenta, hemos transitado hacia exámenes locales, como los que, desde mediados de la década del ochenta del siglo pasado, hemos visto aparecer en Colombia, Argentina, Brasil, Venezuela, Chile y México. Este giro es, en parte, un subproducto del relativo rigor con que nos hemos impuesto la construcción y revisión de nuestras historias del arte, que en función del requisito empírico prefiere acotar sus pesquisas a las fuentes y archivos disponibles; pero también, en parte, esta opción se debe al rechazo de lecturas totalizantes, en las que se diluyen, como es obvio, ciertas especificidades a las que, en nombre del rigor metodológico, no estamos dispuestos a renunciar: se trata de una suerte de pánico a proponer lecturas concebidas como *sustancializantes* e incluso *historicistas*. Pero quizás debamos también este giro a una suerte de deber moral que, en el actual estado de cosas y en cada uno de nuestros países, nos insta en tiempos recientes a una revisión profunda e incluso a una reescritura de nuestras historias. Así, entre las motivaciones políticas y los cambios epistemológicos que han dado cuerpo a un nuevo espacio de preguntas e indagatorias, las lecturas globales lucen cuando menos trasnochadas. Temo, sin embargo, que en este afán hayamos perdido de vista ciertos rasgos compartidos de nuestras culturas y, en la misma medida, la posibilidad de preguntar hasta dónde ese giro nos ha debilitado y obtenido, como uno de sus productos residuales, el que sean Europa o los EE.UU. quienes aglutinan a nuestros investigadores y desde donde emanan los instrumentales con los cuales habremos de vernos en el futuro. Cuestión que se ve exacerbada no sólo por las propias dinámicas de producción académica sino también por los esfuerzos intermitentes en dirección a una mayor y más fuerte integración en

términos de acceso a las fuentes y a las investigaciones recientes.

- 2 Si bien el interés por América Latina se despierta en la *inteligencia* europea desde muy temprano, su auge se iniciará a partir de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX; tendrá un nuevo momento de expansión en el fin del siglo XIX, para retomarse a partir del segundo lustro de la década de los años cuarenta, cuando Europa, retornando de la guerra, verá reaparecer la pregunta por "el origen cultural europeo". Como se sabe, esa pregunta tuvo uno de sus momentos iniciales en el Romanticismo que, desde su primera formulación dieciochesca, reflexionaba en torno a la "pureza de lo primitivo". Ese eje temático encontrará diversas vías de desarrollo, sobre todo en las opciones expresiva y analítica de la vanguardia heroica[2], así como en las filosofías irracionalistas de fines del siglo XIX y de los primeros treinta años del siglo XX; también la tuvo en la pregunta por el inconsciente colectivo que formuló en sus últimas fases el funcionalismo. Por otro lado, la pregunta por el origen cultural, tal y como fue planteada por la crítica[3] europea de fines del siglo XVIII, encontraba su sentido en la convicción de que, Alemania, por ejemplo, habría tenido un origen cultural distinto a la cuna greco-latina. De hecho, es al interior de semejante marco que la Historia del Arte, como todos sabemos, se apropió de la iconografía como una de sus herramientas fundamentales. Esas tradiciones, la de lo bueno y la de la novedad –en el plano de lo *espiritualmente puro del pueblo*–, hallan ambas uno de sus múltiples sentidos en la discusión en torno a la naturaleza, así como en el orden de su accionar, cuestión que recibió el nombre de disputa *civilización-barbarie*, misma que, como sabemos, había encontrado en el siglo XVI, intensificándose en el siglo XVII, su primera formulación en el marco de la Conquista de América, y que tras los primeros crecimientos urbanos, habría de intensificarse en los siglos posteriores; es decir, se trata de debates que tienen todos como condición la modernidad como experiencia urbana. En América Latina, ese debate se inicia a fines del siglo XVIII, agudizándose a lo largo del siglo XIX, bajo distintos matices y orientaciones, para eclosionar, por así decir, en el proceso de la Vanguardia. De hecho, al iniciarse la década de los diez del siglo pasado, un nuevo escenario político y económico, que no meramente espiritual, cobijará la discusión en torno a Latinoamérica. En el marco de la creación de la Unión Panamericana[4], EE.UU. convocó a una serie de congresos que reunían a expertos en Historia y Geografía, Economía y Comercio, Correos, Sanidad y Medicina, que ampliaron instrumentalmente el área de interés sobre América Latina. A partir de 1940, sin embargo, el interés estadounidense sobre América Latina se centra también y visiblemente en el ámbito de la cultura. Para tal efecto, empresas privadas y museos de EE.UU. organizaron exposiciones sobre arte latinoamericano[5] sin considerar las exposiciones itinerantes organizadas por la OEA a partir de 1964. De hecho, a través de la flamante OEA, se formuló el proyecto de organización de un museo[6] y, a través de algunas universidades, se convocó a académicos latinoamericanos a dictar cátedras en torno al arte y la arquitectura coloniales.

- 3 Entre 1934 y 1946 se abre un nuevo momento cuando en la UNAM y en la UBA se inauguran el Laboratorio de Arte (Instituto de Investigaciones Estéticas desde 1936) y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, respectivamente. Es evidentemente que estas fundaciones tienen lugar al interior del marco de expansión y consolidación universitaria que experimenta América Latina en esos mismos años; pero también lo es el hecho de que el interés por el arte colonial, que adquiere en Mariano Picón Salas[7] connotaciones casi premonitorias, puede ser interpretado desde la oposición a la matriz "América Latina, continente joven", propuesta por Antonio Cándido (Cándido 1968), cuestión que, además, posibilitaba la problematización del debate *civilización-cultura* de mediados del siglo XIX en torno a la concepción y construcción de la cultura en el marco de la consolidación de las naciones latinoamericanas. El caso de Buschiazzo es tanto o más atractivo, puesto que la arquitectura venía enfrentando una larga disputa respecto de la función y el concepto de estilo. Dicho debate, como se sabe, tuvo como centro la duda en torno a la pertinencia de la decoración arquitectónica, bajo el prisma de otro debate, esta vez propiamente vanguardista, de la exigencia, en ambos extremos del océano, de actualización y adecuación estética a las nuevas condiciones de la experiencia. El caso de la UNAM difiere del de la UBA por el evidente pasado prehispánico y colonial que ostenta México, mientras que la Argentina vive, desde fines del siglo XIX, un intenso proceso de modernización urbana. En el ínterin, vamos viendo el desarrollo de una crítica literaria que habrá de constituirse en uno de los principales bastiones del *pensamiento latinoamericano*, y que estará fuertemente influido por los movimientos políticos desarrollistas que han ido dibujando el horizonte histórico-político de América Latina entre 1880 y 1930. Entre 1945 y 1955, esa crítica - formulada mayoritariamente para circular en prensa- comienza un irrefrenable viaje de actualización epistemológica que intenta describir, analizar y comprender la naturaleza, límites y condiciones de la literatura latinoamericana. La crítica de artes, mientras tanto recluida en las colaboraciones en prensa, comienza a circular como crítica asalariada aproximadamente desde 1918. Hacia 1950 hacen su aparición las revistas especializadas en Arte, cuya principal función es la de conformar un público apto para la fruición de la vanguardia. Ello evidentemente no hubiera sido posible sin

- los procesos de actualización de las plantas académicas que, en el campo de la crítica va viendo la progresiva introducción de las últimas corrientes filosóficas, una de cuyas peculiaridades ha sido la de nutrir el discurso crítico del arte: nos referimos a la introducción de la fenomenología, tanto husserliana como heideggeriana (Henríquez Ureña 1947).
- 4 Si la crítica de artes visuales en América Latina se ha mantenido a la zaga de la crítica literaria, esto es, se ha nutrido copiosamente de sus resultados y de sus instrumentales analíticos, ello se debe a que ha cumplido, desfasada y oblicuamente, procesos similares a aquellos experimentados por sus objetos. En un inteligente e insólito libro sobre el proceso de la crítica literaria en América Latina en las décadas del cincuenta al setenta, Agustín Martínez examina lo que ha llamado la "modernización del régimen de producción intelectual en América Latina" (Martínez 1996).
 - 5 Siguiendo el enfoque de Ángel Rama (Rama1985a, 1985b, 1984), Martínez se propuso abordar la producción crítica del momento como expresión de una transformación más profunda del proceso cultural latinoamericano, en la medida en que la pregunta por América Latina contempla en sí los medios materiales que fundamentan la pregunta y la respuesta misma. Dicho de otro modo, si la pregunta sobre el sentido, propósitos y estrategias de la literatura latinoamericana debe formularse desde la conciencia de la literatura como hecho social, es decir como lenguaje, las disciplinas que formulan la pregunta han experimentado ellas mismas un proceso similar y por lo tanto constituyen modos discursivos enmarcados no sólo en las transformaciones epistemológicas de occidente, sino que su fundamento material lo constituye la Universidad, en tanto sistema cultural. Es decir, la inclusión del ejercicio de la crítica literaria latinoamericana en sus universidades, constituye no sólo un principio metodológico de aproximación al fenómeno, sino que incide cualitativamente en la *naturaleza* de sus resultados: la "forma" del pensamiento contemporáneo en América Latina debe sus marcos y límites al régimen de producción académico. De allí que podamos afirmar –siguiendo a Martínez– no sólo que la crítica de artes latinoamericana es tributaria de la crítica de su literatura, sino que ambas se han visto impulsadas a generar nuevos instrumentales a partir de las transformaciones de la obra de arte. Así, este trabajo asume a las artes visuales y a la literatura como perteneciendo a la misma esfera: el arte.
 - 6 Las décadas del cincuenta al setenta constituyen un momento fundacional para la crítica y la historia de las artes visuales en América Latina, en cuanto que ésta inicia su proceso de modernización, pero con vínculos en el campo universitario más bien frágiles. Hasta donde sabemos, sólo en la década del setenta comenzarán a producirse en América Latina historiadores del arte al interior de las universidades, con la notable excepción de la Escuela de Historia del Arte de La Habana, que data de 1950. Hasta entonces, esa disciplina ingresa a la universidad bajo la forma de cursos electivos o de formación general para otras disciplinas, no necesariamente humanísticas, en cuyo marco, por ejemplo, se creó el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Por otra parte, esos historiadores estaban recepcionando a las Vanguardias Tardías, las que mayoritariamente no incluirá ni en sus investigaciones, ni tampoco en los cursos obligatorios para las Escuelas de Artes Visuales, sino hasta mediados de la década del ochenta e intensivamente a partir de los años noventa. Esas vanguardias sólo tendrán cabida en el ejercicio crítico, el cual permanece mayoritariamente relegado al medio que le había sido natural: la prensa[8], no obstante que el incipiente desarrollo de un circuito de galerías de arte ha modificado un objeto tradicional de los salones de arte, el catálogo[9].
 - 7 Esas historias escasamente pretendían dar miradas globales sobre la producción continental, sino que se encontraban apegadas mayoritariamente al examen de aspectos y problemas específicos al interior de las historias nacionales[10], cuestión que, por lo demás, casi sin lugar a dudas tiene –hoy como ayer– la misma raigambre: si de una parte el presente nos impele a una revisión y reformulación de objetivos de la producción historiográfica, de otra la fragilidad de los sistemas artísticos también cumple un papel preponderante tanto en la progresiva e insistente *contaminación* de las disciplinas referidas al campo artístico -es decir en tanto y en cuanto a su interdisciplinariedad-, como en su giro hacia los más recientes Estudios Culturales.
 - 8 Sin embargo, la década del setenta verá la proliferación insólita de estudios abarcadores que aspiraron a englobar la producción continental y una incipiente -y breve- preocupación por el rol y la situación de la crítica de artes, lo que implica una transformación en la comprensión misma de la historia y de la crítica de artes como disciplinas. De hecho, esa transformación buscaba hacerse cargo de la pregunta por la identidad -constante indiscutida de las tradiciones críticas latinoamericanas- en cuanto pregunta por la disciplina. Más aún, la pregunta por la identidad estuvo

siempre acompañada y fundada en la pregunta por el origen cultural.

- 9 Al promediar la década del sesenta la UNESCO convocó a diversos intelectuales a constituir una serie de congresos que más tarde verían la luz pública bajo el rótulo "América Latina en..." sus artes, su literatura, su música, etc. Dicho sea de paso, una de las peculiaridades de dichos encuentros es la inclusión del Brasil, que había sido separado de los estudios continentales, en parte por la barrera idiomática, en parte por su singular historia política; el problema y el sentido de la inclusión del Brasil, es un tema que, por el momento no vamos a abordar aquí, pero que sin duda se vincula no sólo al peso político del Brasil en los circuitos artísticos latinoamericanos e internacionales, sino también a los *resultados* arrojados por las ciencias sociales en cuanto, desde la perspectiva estructuralista, describía los mismos procesos políticos, económicos y sociales desde una macro diacronía. Pues bien, el congreso relativo a las artes, convocado en la ciudad de Quito en junio de 1970, tuvo una organización tripartita que consultaba sobre la posible tradición de las artes visuales latinoamericanas, la situación y función de la crítica de artes y problemas de la historia del arte cuando ésta se refería a América Latina.[11] El primer punto fue abordado mayoritariamente desde la cuestión del mestizaje -como insinuaba la convocatoria-, ya sea desde una teoría del mestizaje o desde la perspectiva de la teoría de la transculturación. El segundo punto fue abordado desde la posibilidad misma de existencia de una crítica hasta los rasgos utópicos que tal actividad contempla en tanto que extensión de los proyectos utópicos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. El tercer punto, finalmente, se encontró ante un problema que estaba desapareciendo del horizonte de las discusiones teóricas en Europa: el concepto de estilo. Con él, se ponía el acento en una actividad propia de la historia y que se encuentra en los fundamentos del conocimiento que ella genera: la periodización.
- 10 Ahora bien, este ordenamiento cronológico nos posibilita la detección de dos ejes analíticos para el proceso que describimos: por una parte, es posible enfrentar la pregunta por el origen cultural a partir de los diversos matices epocales que adquiere dicha pregunta, y en este sentido, resulta particularmente interesante el debate, más o menos nítido, que le impuso la propia transformación del concepto de arte, a fines del siglo XIX, en el marco de los sucesivos procesos de actualización académica. Por otro lado, es posible también destejer la trama de sentidos que fue cobrando dicha pregunta en una operación de contraste con las transformaciones artísticas que le acompañaron o vehicularon, cuyo resultado conduciría a la asunción de que las transformaciones epistemológicas de la crítica y aquellas en la poética, serían mutuamente determinantes e incomprensibles por fuera de las condiciones extra-artísticas. La ruta que seguiremos aquí será doble, es decir, en la medida de lo posible, intentaremos sostener un contrapunto entre ambos ejes.

2. Algunos problemas de la periodización de la historia del arte latinoamericano

- 11 La historia del arte latinoamericano ha establecido una tajante división entre el arte colonial, el arte republicano y del siglo XX. El criterio que prima es el de división histórica a partir de la organización política de América Latina. Ello muestra, entonces, la dependencia que esas historias tienen de la Historia en general, en la medida que los historiadores están, hasta bien entrado el siglo XX, examinando el desarrollo y construcción de la nación.
- 12 A éste se supedita el criterio de división del imaginario culto entre lo religioso y lo profano y/o civil, en la medida en que América Latina pasa del gobierno ideológico de la Fe al de los ideales republicanos y a la posterior inserción en el capitalismo internacional. No obstante, el primer punto de vista permitió a los historiadores de las décadas del sesenta y del setenta, englobar el arte latinoamericano de cuatro siglos a partir de las condiciones de producción bajo el imperio de la dependencia cultural o ideológica.
- 13 No es de extrañar que mientras las primeras historias de arte, de carácter explícitamente nacional, se constituyeron fragmentariamente sobre segmentos específicos de la producción de arte en el contexto republicano, las primeras versiones españolas de historia del arte hayan tenido una dimensión no sólo continental sino que se hayan ocupado de un amplio período de tiempo. Pienso, por ejemplo, en los estudios de Angulo Iniguez y Ángel Guido[12].

- 14 Ahora bien, esas historias *españolas* contaban, por ejemplo, con una tradición que aunque breve, se plegaba a la construcción de historias del arte en cuanto historias de la civilización y que caracterizaron a la segunda mitad del siglo XIX. Así mismo, esos historiadores contaban con una tradición, también breve, de estudios académicos de historia del arte, prácticamente inexistentes en América Latina, a excepción de los cursos de historia del arte impartidos en las escuelas de arquitectura y, eventualmente, en las escuelas y academias de arte, creadas en su mayoría entre fines del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XX. De hecho, las primeras historias de arte latinoamericano en sentido continental sólo comienzan a escribirse a partir de la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, para alcanzar su publicación mayoritaria en la década de los setenta. A principios de los años cincuenta, sin embargo, las historias del arte asumen un nuevo formato: el de historias epocales, las más de las veces en sentido amplio, de modo tal que toman en préstamo el régimen periodizador que habían puesto en boga los estudios literarios, pero que también se observaba en la historia *a secas*. El ordenamiento en cuestión organizaba y distinguía un arte colonial, uno republicano y otro contemporáneo, mismo que establecía un estrecho vínculo con los procesos políticos nacionales y que había sido históricamente, el objeto de estudio más relevante de la historia[13]. Pero el proceso de actualización que verifica la historia del arte en el período, contribuyó a la producción de historias del arte concentradas en el examen de períodos cronológicos relativamente circunscritos a los problemas específicos de cuestiones que el historiador quería analizar; por esto, en ellas ya se evidenciaba la transgresión de los límites territoriales nacionales –característico en los estudios posteriores–, adquiriendo un cierto carácter regional en lugar de meramente nacional[14]: esta tendencia puede empezar a percibirse ya en la década de los años treinta y estrechamente vinculado al proceso de consolidación de cátedras universitarias de historia del arte, en cuyo interior comenzó a aflorar el interés por el arte y la arquitectura colonial.
- 15 Retornando a las historias estrictamente nacionales que comienzan a elaborarse en la década de los cincuentas, se puede afirmar, en primer lugar, que esas historias han superado la restricción temporal a la producción republicana, cuyo origen más o menos nítido se hacía coincidir con los diferentes y desfasados procesos de fundación de academias y escuelas nacionales de arte, para incorporar la producción de arte colonial, el cual, a su vez, comienza a ser observado en estrecha relación con el arte y la cultura prehispánica y que se inscribieron en las primeras reflexiones en torno al mestizaje, como condición de identidad. En segundo lugar, y de modo simultáneo a la aparición más o menos sistemática de historias del arte que están abocándose al proceso de inclusión de la Vanguardia Heroica, este nuevo tipo de historia nacional busca incluir la producción de vanguardia en el sentido de construir un continuo de tradición cultural que recorriera más de cinco siglos de historia. A este respecto, afirmaremos que tanto la invención finisecular de un arte paleolítico, como la invención y creciente interés sobre un arte prehispánico, se constituyó en agente activo de esa política, de la misma manera en que dicha inclusión aprovechó la distinción formalista de las formas del espíritu al interior de una noción unitaria y universal del espíritu. A fines de la década de los setenta, esos regímenes periodizadores se han visto enriquecidos con los aportes de las ciencias sociales y las transformaciones epistemológicas de los estudios literarios, de suerte que la mayor transformación se verificará en cuanto a la producción republicana, en la medida en que será observada al interior de cuatro momentos nítidamente diferenciados: período de independencias, período de construcción de la nación, de consolidación de la nación y, finalmente, período de modernización, el cual absorbía los primeros treinta años del siglo XX y establecía el puente con el proceso de asunción plena de las vanguardias en las décadas del treinta y el cuarenta, por una parte, así como vinculaba ese proceso con el de recepción de las postvanguardias, por otra. Así, promediando la década de los setentas, la más importante -si no la única- producción de historia del arte en sentido continental, será de Leopoldo Castedo que, en la oposición entre coyuntura y larga duración, buscará establecer aquellos aspectos formales y procesuales que caracterizaran la producción artística latinoamericana, desde el momento previo al proceso de conquista hasta la primera vanguardia, en una dinámica de constantes y variantes.
- 16 Hay sin embargo un segundo punto de vista, según el cual América Latina se constituye como tal en el siglo XX, criterio que claramente se diferencia de las reflexiones decimonónicas que pretendían distanciarse del período colonial. Según este punto de vista, el fin del siglo XIX se visualiza como un crisol que modelará las futuras condiciones de producción del siglo XX y, por ello, el período colonial aparece como un mundo totalmente ajeno a las aspiraciones y procesos de los siglos XIX y XX. En general, los programas académicos al respecto visualizan la Historia del Arte Latinoamericano dividido en tres períodos claramente diferenciados: Arte Colonial, Arte Republicano y Arte del Siglo XX. Por su parte, los estudios de fuerte raigambre antropológica y sociológica, han engrosado esta discusión al incorporar la producción popular y artesanal tanto de las urbes como del mundo rural de las diversas regiones latinoamericanas, preguntándose sobre la superposición temporal de

las prácticas culturales e ilustrándolas con análisis que ponen el acento en los modos de vida arcaicos que latan en dichas supervivencias.

- 17 Quisiera describir brevemente los diferentes sentidos que dichas periodizaciones sostienen y, con ello, situar las diversas concepciones históricas y críticas que de ellas emanan o que han constituido las matrices a partir de las cuales, dichas prácticas históricas y críticas han derivado.
- 18 La década de los veinte presenta un conjunto de rasgos sintomáticos del pensamiento latinoamericanista en el que necesariamente se inserta la Crítica de las Artes Visuales en América Latina. Si por una parte América Latina está viendo el embate estadounidense que pretende construir un colchón económico que le permita la reproducción del capital, por otra, nuestros países se esfuerzan por construir modelos estatales que conduzcan al desarrollo económico y espiritual de nuestras naciones[15]. En este contexto, la respuesta latinoamericana concentrará su atención en el *arielismo* (Franco 1985), el cual funcionará como impulsor de las diversas propuestas plásticas y críticas de ese momento.
- 19 La pregunta por la identidad se verá así signada y modelada por el balance negativo que la intelectualidad latinoamericana estableció cuando comparaba la producción cultural latinoamericana con respecto a la europea, y este balance se volvió tanto más negativo cuanto éste se planteó con respecto al desarrollo económico de las naciones europeas e incluso al de los mismos Estados Unidos. Así, en el contexto del *arielismo* la pregunta por la identidad se formuló desde la lógica "Civilización vs. Barbarie", en el que los contenidos raciales, tanto desde la negatividad de los mismos, como desde el criterio ilustrado y romántico de la pureza espiritual de los pueblos primitivos, se encontraban en pugna. En efecto, el proyecto de construcción de las naciones había ya arrojado un primer balance negativo hacia mediados del siglo XIX, cuando se pretendió paliar las deficiencias económico-sociales de América Latina, mediante la importación de ciudadanos alemanes (operación que, por lo demás, implicaba que las deficiencias económico-sociales tenían una raíz étnico-cultural). De hecho ese mecanismo demuestra la apreciación negativa que nuestros intelectuales tenían sobre el "espíritu de los pueblos" latinoamericanos. En otras palabras, mientras que el siglo XIX "renegaba" parcialmente de sus orígenes culturales, la identidad se constituyó como una auténtica invención que apeló a ciertas cualidades morales y espirituales que se pretendían propias de la nación en el sentido romántico del término, es decir, como un pueblo que ocupa un territorio. La salida al problema la dio la inexorable anexión de América Latina a la economía liberal que impulsaba la expansión imperial del capital. Y esa misma anexión hizo relucir aún más el balance negativo, cuando se hizo evidente que América Latina no se encontraba en condiciones de incorporarse competitivamente a la economía liberal sino que debía hacerlo en situación de dependencia.
- 20 Por lo pronto, el utopismo arielista que impulsó a la mayoría de los intelectuales de habla hispana, apuntaba a paliar las deficiencias culturales y espirituales de América Latina frente a Europa y, especialmente, a los EE.UU., puesto que el impulso teórico del arielismo se concentraba en el proyecto pedagógico que, teniendo sus raíces en el momento fundacional de las naciones, había también bebido de la tesis optimista y afirmativa del *pueblo joven* gestada ya en ese momento. *Juventud y originalidad* serán los lemas (o más bien las matrices cognoscitivas) de América Latina, tal y como han señalado Ángel Rama, Antonio Cándido, Jean Franco, Marta Traba y Agustín Martínez, entre otros.
- 21 Por su parte, el positivismo había puesto el acento en el componente racial del desarrollo y expresión cultural de los pueblos y a partir de este problema, aunque alejándose en lo que a sus fundamentos teóricos se refiere, José de Vasconcelos propondrá su teoría de la *raza cósmica*, aquella que, por herencia y por las peculiaridades de origen y despliegue cultural, heredaría el futuro. Ese futuro se concebía aún muy ligado a la tierra[16]; pero ya se orientaría a los proyectos de expansión industrial al interior de nuestras naciones, y que dibujándose en los veinte, intentarían hacerse realidad a partir de los años treinta.

3. Desfase y tradición

- 22 Si la pregunta por la identidad comportó desde sus inicios un amago de respuesta en el componente racial y en el despliegue de una subjetividad condicionada por las determinaciones climáticas y geográficas, a partir de la década de los veinte esa

- pregunta buscará respuestas al interior de un futuro urbano e industrial que, en el terreno de las artes visuales, encontró un primer modelo en la incorporación latinoamericana a los vanguardismos internacionales.
- 23 En efecto, la noción de la juventud de la raza, de la Nación, del continente, ofrecerá una primera justificación a la periodización mimética de los procesos artístico-visuales latinoamericanos con la marcha triunfal de los estilos europeos. Los vínculos entre el giro solícito hacia Francia desde fines del siglo XVIII hasta casi mediados del siglo XX, se enmarcan en una complejo tramado de relaciones de entre las cuales resaltan las nociones de Nación y Ciudadano[17], por una parte, y por otra el papel cultural, casi pedagógico, jugado por Francia a lo largo del siglo XIX y hasta la Segunda Guerra Mundial. Esos vínculos se expresarán, en el terreno de la historia del arte, en la primacía que los modelos periodizadores del arte francés, tendrán en nuestra producción, lo cual se comprende plenamente, al observar, entre otras cosas, la frecuencia con que misiones artísticas francesas visitaron nuestros países. Sin embargo, esa noción de juventud jugó un doble papel en las disputas que acompañaron la recepción de las primeras vanguardias en América Latina, todas ellas enmarcadas en lo que, por lo demás, se conoce universalmente como Escuela de París. En efecto, la crítica recibió la producción de los primeros vanguardistas latinoamericanos desde un entramado conceptual que vinculaba, tanto en la aceptación de las vanguardias como en su rechazo, las exigencias de *sinceridad* y *originalidad*. Y es precisamente en este entramado (que en mi opinión será exacerbado por la recepción problemática del Informalismo, desde fines de la década del cincuenta del siglo XX), que mantendrá vigencia, aunque ligeramente transformada, la idea de la pureza espiritual en el marco, ahora, de una creciente asunción de América Latina como "continente subdesarrollado" (Cándido 1968). Por otra parte, esa disputa fue disolviéndose en la medida en que el ascenso de las clases medias al poder político, por la vía del populismo, se va verificando tanto en el engrosamiento de las universidades y el crecimiento de su poder político al interior de los diversos países, como en el auge del proyecto industrial que acompaña a ese momento de la historia.
- 24 Así, los modelos periodizadores de las historias nacionales que se construyen en las décadas del veinte al cincuenta, se están enfrentando a un triple problema: a) la creación de una tradición artística que, en virtud del componente racial puede y debe encontrar sus orígenes en el momento colonial; b) la construcción de una historia del arte que acompañe y se justifique en la historia de la Nación, y c) la creación de una tradición que necesariamente debía conducir a los vanguardismos, a pesar de que la historia así construida denunciase el quiebre y el conflicto que las vanguardias artísticas representaron al interior de los circuitos artísticos latinoamericanos, tanto por su choque con los cánones del gusto imperantes como por su situación diferenciada con respecto a la Escuela de París. En este sentido, uno de los aspectos problemáticos de la matriz *país joven* era sin duda el asunto del desfase estilístico, juicio este último en el que coincidirán prácticamente todos los historiadores de arte hasta nuestros días.
- 25 Por otra parte, el tema de la *juventud* en el sentido negativo que la problemática del desfase imponía, se verá acompañado, por la tesis de la *originalidad* formulada a partir del asombro ante la riqueza formal tanto de los pueblos latinoamericanos, como de sus momentos estilísticos. Este será un movimiento que irá acrecentándose por diversas cuestiones que revisaremos posteriormente; sin embargo, podemos señalar aquí que ese enfoque está directamente vinculado al americanismo creciente impulsado por el arielismo.
- 26 El brasileño Mario Barata, en su ponencia al congreso de Quito, "Épocas y estilos" (Barata 1969), señala la dificultad que enfrenta el historiador de arte cuando quiere periodizar la producción de artes visuales en América Latina. En efecto, y basándose en George Kubler, Barata postula que el historiador de arte en América Latina debe reformular el concepto de estilo para enfrentar, por una parte, lo que se ha interpretado como el *desfase* de la producción latinoamericana y por otra, la superposición estilística presente por antonomasia en el período colonial. El problema, sugiere Barata, debe encararse reformulando el concepto de estilo bajo la noción de *modo*, inspirada en la fórmula de Meyer Schapiro[18], para desde allí asumir las peculiares condiciones espacio-temporales de producción artística en América Latina.
- 27 En efecto, Barata señala insistentemente cómo el régimen de taller y las diversas fases que atraviesa el proyecto evangelizador inciden directamente en la superposición estética que enmarca la producción artística. El problema al que Barata solicita que nos enfrentemos tiene bajo sí otra pregunta, de carácter ontológico: la pregunta por la identidad; pero no se nos pide una respuesta de índole metafísica, esto es, Barata

busca liberarse de la imposición racial para instalar un tipo de respuesta de naturaleza doble: *pragmática*, capaz de lidiar con el problema estilístico planteado, y *epistemológica*, capaz tanto de resolver metodológicamente el problema como de reformular la disciplina en función del objeto.

- 28 Esto significa que la progresiva conciencia de que los problemas de la periodización se situaban en torno a las condiciones de producción se trasladó hacia la pregunta epistemológica en la medida en que se había establecido algún tipo de vínculo -esto es, algún grado de identidad- entre la disciplina y su objeto.
- 29 En este sentido -aunque es posterior al periodo que observamos-, resulta interesante el modelo asumido por Frederico Morais, quien concentró su interés en la actividad crítica del continente, precisamente en el período que nos interesa. En su libro *Las artes plásticas de América Latina: del trance a lo transitorio* (Morais 1990), Morais reunió una serie de artículos de su autoría publicados mayoritariamente en la prensa paulista de la segunda mitad de la década de los setentas. Allí, en su primer artículo, "De la crítica como productora de teorías a la socialización de la actividad crítica"[19], Morais ofreció un balance de la producción de crítica de artes en nuestro continente, para introducir sus artículos sobre artistas o problemas específicos del arte latinoamericano, presentando así su propio pensamiento al respecto y diferenciándolo, además, de la pléyade de críticos que produjo ese momento. Su artículo busca caracterizar y criticar esa producción estableciendo dos grandes líneas: una crítica que buscaba teorizar y/o describir la heterogeneidad cultural al interior de América Latina, sin por ello negar la homogeneidad de procesos (incluyendo allí el caso brasileño cuya diferenciación lingüística parecía apartarlo del resto del continente de habla hispana); y una crítica que buscaba asediar la producción artística latinoamericana a partir de un proceso de actualización de sus aparatajes críticos desde dos grandes paradigmas: la dependencia cultural, política y económica del continente y el examen de las condiciones de producción del arte latinoamericano.
- 30 A partir de esta organización del panorama crítico, Morais intentó explicar el juicio negativo a las vanguardias tardías -en cuanto éstas se oponían a las tradiciones descritas por esa crítica- como también presentar una aproximación hedonista a las artes visuales en la que se recogía la diversidad de horizontes culturales sin requerir mayormente del examen crítico de sus fundamentos y condiciones, para desde allí, iniciar la verdadera lucha que enarbolaba: la de liberar a las artes visuales y en general toda producción cultural de las imposiciones de las instituciones culturales y en particular del Estado[20]. Pero ello significa que Morais requería asirse con al menos algunas de las tradiciones visuales y culturales descritas por la crítica que analiza y concentrar esas tradiciones en el campo llano de un imaginario reductor y ampliamente difundido, precedente -es necesario decirlo- de los procesos constructivos de las nacionalidades latinoamericanas en el período que va entre 1870 y 1910. Un ejemplo de ello es el tratamiento que el autor da a los procesos mexicanos[21].
- 31 Como ya se dijo, Morais se enfrentaba al problema de las oleadas actualizadoras, tanto de las vanguardias como de la crítica, e intentará atacar esa crítica y defender la instalación de las vanguardias tardías por la vía de la denuncia del juicio *ético* que esa crítica había arrojado sobre esas vanguardias, generando así una escisión en el modelo de la esfera artística en cuanto sistema organizado en torno al núcleo de *lo nacional* o de *lo propio*. En efecto, el principal problema que esa crítica estaba discutiendo era la dependencia cultural. Para ello, recurrió tanto a las Ciencias Sociales como a la Antropología, disciplinas que ingresarán al horizonte crítico latinoamericano en virtud de la instalación del estructuralismo, en tanto paradigma epistemológico, con el fin de observar con mayor atención la multiplicidad de mediaciones con que la obra de arte constituye un *hecho social*.
- 32 Sin embargo, ese proceso de actualización venía ya gestándose desde la década de los cuarenta, mediante la contaminación de la historia y de la crítica -especialmente literaria- con la antropología, la psicología y la sociología. En todo caso, el rasgo característico tanto de ésta, como de la anterior producción de Historia y de Crítica de Arte, reside en el esfuerzo por construir una *tradición cultural latinoamericana*.

4. El continuo transculturado

- 33 En un libro que aborda la cultura latinoamericana desde su literatura, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana* (Picón Salas

1944), Mariano Picón Salas se vale de la teoría de la transculturación[22] para dibujar una imagen de América Latina inmersa en la cultura occidental, que ha sabido en un primer momento absorber las culturas indígenas preexistentes para sus propios fines, y que ha dado a luz una cultura original en tanto *caso regional* de la cultura española y europea a partir del siglo XVII. Dada la significación que la teoría de la transculturación tendrá para los estudios estéticos en América Latina, permítaseme pues detenerme un poco en este trabajo. En él, Mariano Picón Salas se esfuerza en mostrar los diversos imaginarios que ingresan periódicamente al continente hispanoamericano -signados necesariamente por los sucesivos períodos culturales y estilos artísticos europeos- y las consecuentes transformaciones que en ellos se operan al ingresar dinámicamente en nuevas condiciones de vida y producción. Picón rastrea dichas transformaciones en el subcontinente hasta su desaparición en el período republicano englobando con ello la producción colonial -cuestión que por otra parte señala el título mismo de la obra. Diferenciando la cultura colonial de la producción republicana, propone un continuo elaborado de un sustrato psicológico proporcionado por las diversas culturas prehispánicas, por una parte, y por otra, de un imaginario que ingresa por oleadas y que se transforma al interior de los modos de producción coloniales y de la ideología de la evangelización.

- 34 La lectura de Picón, cuyo centro reside en el Barroco, se enmarca en el criterio de la unidad cultural basada en la unidad lingüística e histórica de hispanoamérica -cuestión que, por otro lado, le permite eliminar al Brasil de su análisis. La diversidad de culturas al interior de la unidad cultural latinoamericana es explicada por Picón desde cuatro grandes criterios. Voy a extenderme en ellos, porque resumen maravillosamente la magnitud, las dificultades y los parámetros con que hasta entonces se observaba lo latinoamericano artístico. En primer lugar, Picón considera el estadio de desarrollo civilizatorio de los pueblos indígenas al momento del contacto (entre sí y en comparación con los conquistadores). Esto es de particular importancia en lo que se refiere a la capacidad de asunción del nuevo orden político, económico e ideológico de los conquistadores. En este sentido interesa la complejidad y riqueza de la cosmogonía indígena, puesto que ello obligará a diseñar metodologías de evangelización novedosas que señalarán un primer paso en el proceso de transculturación.
- 35 En segundo lugar, Picón señala las condiciones geográficas y climáticas que enmarcan -y a veces determinan- la producción cultural latinoamericana, pero que no afectan *formalmente* esa producción gracias a la hegemonía de la metrópoli. El mismo año de publicación del libro de Picón que nos ocupa, Angel Guido publicaba su *Redescubrimiento de América en el arte* (Guido 1945), en el que, a partir de Wölfflin, elabora una lectura formalista de la identidad latinoamericana, en la que las condiciones climáticas y geográficas cumplen un importante papel. En ambos casos, Picón y Guido, la cultura tiene un componente *externo* y otro *interno*. Para Guido, el componente externo se reduce a las influencias decisivas del clima y de la geografía que, a su vez, determinan el componente interno, el cual constituye una modalidad estilística particular de la voluntad artística. Para Picón, en cambio, el componente externo lo constituyen las condiciones político-económicas de producción, mientras que el interno está constituido tanto por las condiciones psicológicas modeladas por los factores climático-geográficos como por las determinaciones político-económicas. Ahora bien, esto no significa que Picón no comulgue con el formalismo, sino simplemente que absorbe, al interior de la teoría de la transculturación, el aporte del formalismo.
- 36 En tercer lugar, Picón señala la situación política de las tierras conquistadas, esto es, si se trata de capitanías generales o de virreinos. La importancia de dicha distinción reside, evidentemente, en el sistema artístico que definen, pero también en la futura suerte de las tradiciones culturales que de ellas emanan[23].
- 37 Finalmente, Picón considera el componente racial de las culturas latinoamericanas, en el sentido de la proporción de indígenas y africanos al interior de las organizaciones en capitanías generales y virreinos que determinarán en gran medida la actividad económica de las nuevas tierras. Debido, en parte, a las pugnas religiosas en torno a la calidad espiritual de los habitantes -negros o indígenas- y a la mera proporción entre españoles e indígenas y africanos, este criterio resultará esclarecedor a la hora de determinar tanto los rasgos psicológicos de las culturas latinoamericanas, como las características de sus productos culturales en cuanto a color, ornamentación, materiales y sentido simbólico y funcional.
- 38 Lo que interesa sobremanera a Picón es explicar la diferencia radical en los grados de desarrollo civilizatorios entre los EE.UU. y los países americanos de habla hispana. Sin embargo, el mecanismo según el cual Picón Salas aborda la teoría de la

transculturación se encuentra aún muy ligado a las teorías de Wölfflin que él mismo se había encargado de introducir en la enseñanza académica de la historia del arte[24]. En efecto, la teoría de la transculturación le está sirviendo a Picón, como ya se dijo, para caracterizar los polos entre los cuales se debate la sensibilidad latinoamericana, misma que se está haciendo residir en un peculiar sustrato de índole psicológica y racial. Sin embargo, el enfoque formalista de Picón aún conserva en su interior la dinámica historicista del siglo XIX, en la medida en que, por ejemplo, conserva aún un vínculo -a mi parecer bastante estrecho- con las historias del arte en tanto historia de las civilizaciones e historia de la cultura, que fueran popularizándose, al amparo del positivismo, en la segunda mitad del siglo XIX. De hecho el formalismo contiene en sí buena parte de la crisis espiritual europea, cuya forma más importante es la de la pregunta por el origen cultural, en la medida en que surge buscando acortar la distancia que se había abierto entre las disciplinas de la Estética y de la Historia del Arte.

- 39 Desde nuestro punto de vista la inclusión del formalismo en el proceso de elaboración de historias del arte nacionales, tuvo al menos dos momentos teóricos: por una parte se hacía urgente la creación de una *tradición cultural nacional*, lo que implicaba vérselas con un grave problema de periodización; por otra, esa argumentación debía satisfacer tanto los proyectos utópicos que enfrentaban el proceso de modernización como aquellos que, procedentes de mediados del siglo XIX, apuntaban a la consolidación de las naciones en el sentido de la mantención de un orden de cosas dado. Es decir, la noción de *tradición cultural nacional* en cuanto amplio marco de desarrollo de las artes visuales, debía contemplar en sí los componentes fundamentales de la idea misma de nación: la apropiación territorial de un pueblo, sin que, por otra parte, la idea misma de *pueblo* atentase contra las reales -y no utópicas- condiciones materiales y formales de cada una de las naciones, o lo que es lo mismo, la idea de pueblo que sostenía el formalismo finisecular, mantenía a las artes visuales alejadas de esa disputa -la de las condiciones reales de la modernización- en virtud de la noción de "voluntad de forma". Postularemos aquí que tales ambiciones encontraron su primer momento de satisfacción en la inclusión del Arte Colonial a la Historia del Arte en general.
- 40 Como es sabido, el criterio de la raza cobró un particular interés. No solo por la evidente preponderancia del componente indígena en una buena parte de las naciones latinoamericanas (al que había que agregar el componente africano en otras), sino porque las prácticas sociales y económicas de ese componente racial se articulaban en los modos de producción de esas naciones (Mariátegui). Así, si por una parte se hacía necesaria la inclusión de la Historia del Arte en los proyectos modernizadores utópicos que vinculaban la idea del progreso a la educación y a la industrialización, por otra se hacía necesaria una ilación cultural que diera sentido a las formas y contenidos de las artes visuales tanto del siglo XIX como del XX y que les eran contemporáneas.
- 41 Esa ilación la ofreció la *teoría del mestizaje*. Y esa tesis (bosquejada ya a principios del siglo XIX) permitió entonces articular al periodo colonial en un solo gran desarrollo histórico que generalmente se caracteriza con frases del tipo... "del choque de culturas a nuestros días". En efecto, una frase como ésta establece un hilo temporal y fenoménico con respecto a América Latina, pero también declara el carácter problemático de dicho continuo al aseverar que esa ilación se desprende de un gran acontecimiento que habría de imponer sobre América Latina el signo de la dominación. A la luz de la tesis del mestizaje, como aquella matriz articulada por el formalismo, la Historia del Arte encontrará entonces un primer marco teórico para responder a la pregunta por la identidad.
- 42 En la década del cuarenta, mientras en Europa inicia su despliegue el Existencialismo y la Fenomenología cobra nuevos adeptos (modelos que implican un cierto grado de contaminación de la filosofía con disciplinas procedentes de otros campos de las humanidades), en América Latina Fernando Ortiz propone su teoría de la "transculturación" (Ortiz 1942). Dicha teoría implicaba ya un alto grado de permeabilidad entre la Antropología, la Historia y la Sociología, lo que a su vez supone, una cierta línea de tradición teórica en la medida en que la teoría de la transculturación se inscribe plenamente no solo en la ya mencionada *conciencia de la dependencia* sino que se inscribe en el movimiento crítico de esa condición que inicia su despliegue al interior del Modernismo Literario en tanto expresión de aquel comportamiento contradictorio del ideal de modernidad en el proceso de modernización latinoamericano como refieren Agustín Martínez y Julio Ramos (Martínez 1995a, 1995b; Ramos 1989).
- 43 Sin embargo, la teoría de la transculturación encontró su lugar de residencia ideal en

- la crítica literaria y de artes visuales, puesto que permitía desplazar el centro de atención del crítico desde las cualidades formales externas de las obras hacia los imaginarios que dichas obras articulaban o ponían en funcionamiento; todo lo cual se ve justificado, cuando observamos que ese desplazamiento desde la obra hacia el *hecho artístico* se ha efectuado gracias a la consolidación de las universidades que ofrecen el marco necesario para la teorización de la dependencia latinoamericana y en cuyo contexto se ha iniciado el movimiento de integración de las humanidades.
- 44 Como hemos visto, el principal problema con que lidiaba esa crítica era el de los modelos periodizadores que, siguiendo la lógica del progreso, conducían más o menos armoniosamente al objeto artístico-visual desde la Colonia hasta las vanguardias heroicas y tardías del siglo XX. Y ese tránsito se veía en serias dificultades cuando se pretendía comprender el sentido del desfase estilístico que parecía dibujar América Latina desde la tesis de la mera *transposición de estilos*, en cuanto ella implicaba tanto la condición dependiente de América Latina como la urgencia actualizadora que el ideal de modernidad le imponía. Por otra parte, desde muy temprano se había considerado a las vanguardias como un acto atentatorio contra los contenidos identitarios que las formas más arcaicas de la Historia del Arte le habían asignado: formas que se vinculaban estrechamente al discurso de apropiación de los territorios nacionales por parte de pueblos específicos, pero que no correspondían a las soluciones dadas por el formalismo. Formas que, en todo caso, no solo se referían al paisaje como género, sino en particular a la calidad de sus habitantes, a sus *tipos*.
- 45 Llegados a este punto, es importante recordar que desde los postimpresionismos, las formas y dinámicas productivas de las vanguardias heroicas europeas, ponen en duda precisamente el concepto de estilo. En efecto, no se trata únicamente de la cuestión del individualismo que, ya propugnado como impugnen, condiciona la poética de las "vanguardias utópicas"[25], sino de la evidente inutilidad de ese concepto en cuanto instrumental analítico o periodizador a la hora de abordar los procesos de las vanguardias. Por otro lado, una buena parte de esta polémica se desplegó en el marco no solo de la progresiva contaminación de la Historia del Arte por parte de las Ciencias Sociales, sino en particular en el marco de la relectura de la *marcha triunfal de los estilos* en función de los procesos del siglo XX, cuya complejidad a todas luces no podía ser disuelta en tal ambición de progreso. En este sentido, mientras la mirada sobre el Romanticismo ponía sobre el tapete una vez más la pregunta por los orígenes culturales de Europa y por las condiciones y límites de la subjetividad moderna en relación a la Ilustración (las coordenadas Goethe-Humboldt o Chateaubriand-Délacroix, por ejemplo), desde mediados de la década del cincuenta del siglo XX la problemática de la superposición estilística miraba hacia el Barroco, lugar donde, por otra parte, no sólo había tenido lugar la compleja dinámica de la Contrarreforma, sino también la constitución de la Academia y las más significativa "disputa entre clásicos y modernos"[26]. Sabemos, por ejemplo, que la respuesta dada por Argan al problema de la superposición estilística a través del caso particular del Barroco, consistió en declarar al Barroco como un momento singular de la constitución fragmentaria de la subjetividad occidental, a partir de su concepción en cuanto estilo que alberga una naturaleza bipolar, desplegada en un momento en que la burguesía, como sujeto social en expansión, comienza a articular cada vez más decisivamente los destinos de Occidente.
- 46 En América Latina, y en el territorio de la Historia del Arte, esa disputa en torno al concepto de estilo se inscribirá ante todo en la problemática de la identidad por la vía del problema de la superposición estilística, problema que estaba directamente vinculado a la dependencia. En el campo de la literatura, en el cual se ha decretado la *crisis de la crítica*, el objeto literario parecía describir dos movimientos complementarios pero contradictorios entre sí: por una parte, la formulación del Realismo Mágico y/o del Realismo Maravilloso, por unos, y de lo Real Maravilloso, por otros; y por otra parte, el análisis de los sentidos de la transformación del objeto literario en el campo del lenguaje. Esa transformación no solo implicaba una línea de continuidad en términos de articulación de un lenguaje en función de un sistema artístico que lo sostenga, operación que parecían describir con relativa claridad las vanguardias literarias latinoamericanas desde el Modernismo (cuestión a la que aparentemente escapan nuestras artes visuales), sino también el desvío, sutil pero desvío al fin, desde el todo social –su circulación como mercancía primero en la prensa y luego en un incipiente mercado de libros– hacia los límites del mundo universitario: las revistas especializadas. Es mi opinión que la crítica de artes visuales, que se había mantenido a la zaga, se incorpora en este proceso a partir de la década de los cuarenta, como ya hemos advertido.
- 47 Varios fueron los críticos que siguiendo la teoría de la transculturación, intentarán examinar las obras a partir de sus medios de producción. El caso más acusado será el

de Juan Acha quien, en su serie *Arte y sociedad* (Acha 1979-1980), examinará en el volumen dedicado al *Producto artístico y su estructura*, las relaciones y grados de integración lingüística entre las obras y el sistema artístico que las sostiene. Sin embargo, prácticamente resultan ausentes los exámenes del imaginario transculturado en el campo de las artes visuales, con la excepción de Marta Traba^[27] quien lo trabaja desde su teoría de la *Resistencia*. Nos referiremos a ambos más adelante.

- 48 Por lo pronto, se hace necesario recordar que la producción crítica europea y norteamericana de la década del sesenta verifica varios procesos. Entre ellos, y por una parte, ese período ve la muerte definitiva de la forma de crítica más influyente de la primera mitad del siglo, el formalismo. Por otra, y ante el auge del estructuralismo, esa crítica trasladará su atención desde el objeto, en un sentido trascendente, hacia las relaciones de inserción del objeto y las posibles identidades o grados de identidad entre el objeto y sus condiciones de producción. En este sentido, el período verá el auge y desarrollo de la semiología de raigambre estructuralista; pero también la instalación de la sociología en toda disciplina que pretenda examinar los fenómenos culturales. Ambas asegurarán su campo de acción en tanto *disciplinas* cuyos instrumentales y enfoques permiten *tejer* -para usar un término de la época- las grandes tradiciones culturales con las gigantescas transformaciones sociales en el marco de los giros del capital. Estos tejidos necesariamente habrían de afectar los modelos periodizadores con que la historia del arte pretende aproximarse a los productos artísticos, modelos que ya habían sufrido un primer embate con la crisis de la noción de estilo desde principios del siglo XX.

5. Transculturación, dependencia y subdesarrollo

- 49 En *América Latina en sus artes*, Francisco de Stastny (Stastny 1969), también se nutre de la teoría de la transculturación y, tras señalar las implicancias psicológicas a las que ya había aludido Picón, procede a examinar los medios de producción artística en tanto circuitos artísticos definidos, a su vez, por "niveles culturales". Lo que le interesa a Stastny es el problema diferenciador de los contenidos, modos y objetivos del arte en función del grupo consumidor. En efecto, el problema que aparece en el trabajo de Stastny guarda relación no sólo con el auge de la sociología que acompaña el proceso de la asunción de la dependencia cultural en tanto límites y marcos de la producción cultural latinoamericana en un sentido histórico, sino también con el avance de los estructuralismos sobre América Latina que ingresarán a través de los estudios literarios, pero que pronto transitarán hacia el territorio de las artes visuales como recurso epistemológico que permita desarticular y comprender el sentido posible de las vanguardias tardías al interior de sociedades subdesarrolladas.
- 50 En ese mismo sentido, los trabajos de Edmundo Desnoes, Jorge Enrique Adoum y Juan García Ponce, todos reunidos en el libro *América Latina en sus artes* antes citado (Desnoes 1969; García Ponce 1969; Adoum 1969), pretenden comprender la situación del arte latinoamericano en las condiciones antes aludidas. Esos enfoques corresponden todos a la pregunta epistemológica por la disciplina, aun cuando ella no es formulada explícitamente. Sin embargo, buscan articular la noción de *continente transculturado* con los problemas específicos de *valoración* y *periodización* de las formas artísticas que se están recibiendo en América Latina desde la perspectiva de su inclusión superficial en los productos culturales de la sociedad de consumo.
- 51 Desde la misma perspectiva, esto es, crear una tradición cultural latinoamericana, pero ahora abocada a dibujar la línea seguida por las artes visuales, Marta Traba, se apoyará en la teoría de la transculturación para elaborar su *teoría de la resistencia*, modelo que aspira a comprender y justificar la producción plástica latinoamericana a partir de la primera disputa vanguardista entre *antiguos* y *modernos*, para concentrarse específicamente en desentrañar teóricamente la naturaleza de los fenómenos artístico-culturales en el contexto de la dependencia.
- 52 Para Traba, el problema de la constitución de una tradición cultural es fundamental para intentar esbozar una respuesta a la pregunta por la identidad. Como ya se dijo, esa pregunta no podía, bajo ningún punto de vista, formularse en términos metafísicos y debía, por lo tanto, considerar los fundamentos materiales de existencia de dicha identidad. Así, Traba recurrirá a la literatura para encontrar allí, apoyándose en el concepto de *analogía* que alimenta la *Historia Social de la Literatura y el Arte* de Arnold Hauser (Hauser 1970), pero también en el enfoque fenomenológico de Sourieau (Sourieau 1947), dos formas dialécticamente enlazadas y que articularían la producción tanto artística como de imaginarios en las condiciones y límites impuestos por la dependencia: el tiempo cíclico y la recurrencia a arcaísmos culturales. Traba está observando el desarrollo del *Boom Literario*, el cual proveerá a la crítica literaria

de un invaluable material para la reflexión estética, más allá de la descripción analítica de las características propias del objeto.

- 53 Fuertemente influida por Lefebvre y por Francastel Traba se esfuerza por articular la producción artística latinoamericana en el contexto de un lenguaje en el sentido benjaminiano. A Traba le interesan propiamente los contenidos, que estarán en relación directa con la dependencia, en la medida en que toda obra de arte sólo puede hablar de *lo real*. Ahora bien, lo real estaría compuesto básicamente por dos tipos de problemas; por una parte, la dependencia cultural, política y económica de América Latina; por otra, las vanguardias tardías que están ingresando en el continente, especialmente en América del Sur. La cuestión de la dependencia es de suma importancia porque ésta se sustenta en buena medida en el subdesarrollo. El problema de la inclusión de América Latina en las vanguardias tardías, está siendo criticado por Traba en la medida en que se corresponden con sociedades altamente industrializadas. La acusación de Frederico Morais se ve así injustificada y, sobre todo, ideológicamente sesgada, porque desconociendo este hecho fundamental pretendía liberar de toda sospecha política a las vanguardias tardías que están ingresando en Venezuela, Argentina y Brasil.
- 54 Ahora bien, las vanguardias tardías que están ingresando a América Latina son básicamente el Pop y sus derivados, por una parte, y las investigaciones cinéticas, por otra. Tanto las primeras como las segundas obviamente pertenecen a un contexto altamente industrializado. América Latina, por su parte, ofrecía, a los ojos de Traba, una larga tradición figurativa que mantenía un alto grado de arcaísmo no sólo en lo referente a las técnicas sino también en aquello referente a los contenidos, y cuya explicación residía precisamente en el subdesarrollo científico y tecnológico. En este sentido, lo que otorgaba a esa tradición su peculiar acento, era la referencia a un tiempo mítico, cíclico, el cual era tratado en el arte no sólo desde los temas sino en particular desde la construcción espacial de las obras, como, por ejemplo, había desarrollado la literatura en la obra de García Márquez o de Cortázar. Mucho más tarde, Traba argumentará que mientras en Europa o los Estados Unidos las vanguardias tardías están enseñoreándose del horizonte artístico, bajo la forma del Minimal, del Pop, del Povera, de los Happenings y de las Performance, el arte latinoamericano muestra una tendencia claramente homogénea hacia los figurativismos en lo que se denominó Nueva Figuración o, sinónimamente, Realismo Maravilloso y/o Realismo Fantástico. En esta perspectiva, todo artista que apelara directamente a esa tradición figurativa y que conscientemente elaborara espacialmente la conciencia de la dependencia y del subdesarrollo, era necesariamente resistente a los embates dominadores vía vanguardias tardías. Por ello, todo intelectual que dócilmente aceptara los nuevos instrumentales epistemológicos sin siquiera problematizarlos en función de las peculiaridades latinoamericanas, escapaba también a la tradición culturalmente resistente de los intelectuales que, históricamente, habían problematizado la condición latinoamericana. En efecto, para Traba uno de los principales problemas que acompañan a las vanguardias tardías es el de la información y de los códigos culturales en el contexto del capital tardío, mismo que sólo se dibuja en el horizonte de la sociedad de consumo.
- 55 La tesis de Traba, elaborada con un instrumental multidisciplinario procedente de la antropología, los estudios literarios y la sociología, apuntaba a caracterizar ese proceso de recepción de la vanguardia tardía en una América Latina entendida como una cultura compleja, en cuyo interior persistían estructuras mayoritariamente de orden preindustrial. En este sentido, la multidisciplinariedad a que nos referimos aquí difiere sustantivamente de aquella contemporánea, por cuanto se trataba de articular resultados arrojados por aquellas disciplinas en una argumentación de índole estética. En general, el aporte sustancial de Traba fue establecer la lectura estética, en el marco preciso de la teorización de la dependencia, del proceso de inscripción de América Latina en la vanguardia tardía. En dicha lectura, buscó justificar desde una perspectiva afirmativa la disputa por el desfase que había alcanzado su punto crítico, no sólo con respecto al relativo reconocimiento de una unidad cultural latinoamericana en las bienales -en particular en la de Sao Paulo-, sino también en la distancia que parecían exhibir sus objetos, con respecto a las muestras europeas y estadounidenses. Sustituyendo la teoría del mestizaje por una lectura renovada de la teoría de la transculturación practicada por la antropología y los estudios literarios, Traba condujo el análisis hacia las peculiares condiciones de producción del arte, hacia la esfera consciente de repudio o sumisión a lo que se entendía, en aquél momento, como embates ideológicos sobre América Latina por parte de la metrópoli. Y si por una parte, para Traba el concepto de arte es concebido no sólo como una unidad en sí, sino también como lenguaje, lo es también en cuanto esfera unificada con la literatura. Su noción de lenguaje, por otro lado, enraizaba con la tradición romántica en el sentido de identificar lenguaje con comunicación. Por su parte, para Traba el concepto mismo de metrópoli asumía la pretendida unidad cultural europea y estadounidense en cuanto configurada por los dispositivos, mecanismos y condiciones de la experiencia modelados por el orden industrial y la sociedad de consumo. En

oposición, las ciudades latinoamericanas presentaban una organización de orden neocolonial que sólo podía traducirse en destellos de modernización *refleja*, es decir, mero aditamento carente de una auténtica infraestructura capaz de soportar esos elementos modernos, y un alto grado de arcaísmos propios del orden preindustrial que las caracterizan. Aprovechando la antigua distinción entre mancha y dibujo, así como aquella entre abstracción geométrica e informal (la primera como propia el Renacimiento, la segunda, como perteneciente al proceso de la Vanguardia Heroica), Traba glorificará la producción de la Neofiguración, en el sentido de hacer visible ese otro nivel de la crisis, el de la crisis del concepto de arte en el más amplio marco de la cultura occidental.

6. Lenguaje y sociedad

- 56 En este complejo entramado que va verificando la progresiva consolidación de la crítica[28], y en la medida en que ésta está *elaborando teorías*, esto es, construyendo un aparataje conceptual que permita abordar la problemática latinoamericana, Juan Acha, en *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)* (Acha 1989) intentará esbozar la sensibilidad estética latinoamericana a través de los siglos, desde las condiciones de producción, consumo y distribución de los bienes culturales. Para ello, Acha establece una división más o menos tajante entre lo *popular* y lo *culto*, fundamentada en la división entre Baja Cultura -que correspondería a lo primero- y Alta y Media Cultura -que correspondería a lo segundo-, y que había sido elaborada por la crítica italiana, en particular por Gillo Dorfles, en la década del sesenta, en el marco de la discusión en torno a la sociedad de consumo.
- 57 Esa división será estudiada por Acha en el clásico *Arte y sociedad* ya referido. En él, Acha se concentrará en el problema de la actualización de la producción visual latinoamericana en el contexto del siglo XX. Para Acha, Latinoamérica sólo "toma cuerpo" en el proceso de inclusión en la economía liberal en virtud de dos fenómenos fundamentales: a) la gestación de un sistema artístico que va de la mano con la posibilidad de construcción de un lenguaje artístico propiamente latinoamericano, en particular en cuanto éste articula al primero, y b) la gestación de un pensamiento visual latinoamericano que, por ende, va de la mano con la existencia de un lenguaje, en la medida en que éste fundamenta y se articula en una experiencia más o menos específica. A partir de allí, Acha examinará, por ejemplo, el desarrollo de las vanguardias heroicas y tardías en América Latina en el contexto de un sistema de consumo, producción y distribución que tiene en el horizonte tanto la impronta de la independencia intelectual -en cuanto expresión de identidad-, como su desarrollo en el marco de la dependencia.
- 58 Pero también, los embates de la sociedad de consumo y la evidente transformación lingüística que traía aparejada, le invitan a preguntar por el concepto mismo de Arte Latinoamericano toda vez que urgía encontrar y establecer nuevos fundamentos al concepto. Así, en "La necesidad latinoamericana de redefinir el arte"[29], Acha propone elaborar el concepto de arte latinoamericano desde la naturaleza misma de los sistemas artísticos en los que se sustenta tal arte. Ello no solo implica una noción dinámica y pragmática de arte, sino que a todas luces declara la imposibilidad, en suelo latinoamericano, de aislar los procesos artísticos de los procesos sociales. Con ello, Acha invita al examen de la tradición identitaria con que la Historia del Arte ha construido el concepto de arte latinoamericano. Por otro, sostiene, junto a otros críticos del momento[30], la idea de que la función del arte es esencialmente liberadora y que sus desvíos en el sentido de la conversión de utopías liberadoras en *mera utopía*, tienen sentido al interior de los diversos grupos de poder que accionan y sustentan los sistemas artísticos que cada momento histórico ha configurado. Si la teoría de la Transculturación había otorgado una mayor movilidad a la noción de mestizaje, éste quedaba ahora definitivamente mediado y problematizado por la aceleración y la apertura indetenible de la espiral del tiempo que imponía el actual orden de cosas. En este escenario, claramente la idea de un *origen cultural* ha quedado desplazada por la idea más flexible de una *identidad* cuyos fundamentos son también móviles. Una vez más la cuestión del continuo procesual de la tradición o tradiciones entraba en acción, encontrando en la historia -y en este caso en la Historia del Arte- el principal medio de investigación. Dicho de otro modo, la Crítica de Artes ya no puede -en opinión de Acha- abordar sus objetos sin recurrir e incorporar los instrumentales y los resultados de la historia y, por supuesto, de las disciplinas que reconocemos como subsidiarias de la Historia del Arte. Por otra parte, es evidente en la lectura de Acha que debemos evitar la excesiva sustancialización que adquiriría la propia fragilidad del concepto mismo de identidad. En efecto, la inclusión de instrumentales procedentes de las historias comparadas, de la psicología del arte, de la antropología -y muy especialmente de la antropología religiosa- habrían de cumplir un papel determinante en dicha salvedad, toda vez que se funda no sólo en la relativa interdisciplinariedad implícita en el campo de las humanidades,

sino muy especialmente en las versiones libertarias de la fenomenología y del existencialismo sartreano (Álvarez de Araya 2004).

- 59 Por otra parte, la aproximación sociológica al hecho artístico tendrá también el filtro de la literatura, en particular a través del auge de la Sociología de la Literatura generada por Robert Escarpit (Escarpit 1968). El enfoque de este autor, que también se enmarca en la consideración de lo artístico en un complejo de producción-consumo-distribución, influirá la presentación de Fermín Fevre al Congreso convocado por la UNESCO (Fevre 1969). En efecto, tras examinar las formas que la crítica de artes visuales históricamente ha asumido en América Latina, y en función del proceso de repliegue de las obras en sí mismas, del proceso de profesionalización de la crítica y del distanciamiento del público del crítico y de las obras, propone examinar las transformaciones del circuito en base al examen del grado de éxito en el rol del crítico de *mediador* entre la obra y el público. Se trata de un examen de la recepción de los lenguajes críticos, en la misma medida en que Escarpit propone una suerte de examen a los mecanismos que median entre la obra literaria y la recepción final por parte del público.
- 60 Pero el problema que Fevre dejaba de lado es el de las relaciones entre las obras y las formas de la crítica. Este será un problema que abordará la crítica de artes visuales de un modo bastante velado en los simposios de Austin, concentrado en la problemática del artista latinoamericano (Bayón 1975), y de Caracas[31], dedicado a examinar una amplia gama de problemas históricos, pedagógicos y museales, pero que no se concentró específicamente en el problema de la crítica.
- 61 El asunto del examen de los *lenguajes* plásticos tendrá, como ya se ha visto en Traba y en Morais, una mayor importancia para la crítica de esta década. En efecto, el problema de la actualización de las vanguardias interesará mayoritariamente a los críticos - por ejemplo, Néstor García Canclini y Mario Pedrosa- a partir de la segunda mitad de la década. El primero, en su clásico *Arte Popular y sociedad en Latinoamérica* (García Canclini 1977), reflatará en 1978 las teorías de Marcuse en cuanto a reflexionar sobre el poder liberador, ideológicamente hablando, de las artes visuales, a partir de la idea de que las obras contienen en sí un núcleo crítico que discute y reflexiona sobre las condiciones de producción que ella misma realiza. Por cierto, para Canclini el arte popular difiere del folklore y se concentra más bien en un ámbito estrictamente urbano. Pedrosa, por su parte, en su libro *Mundo, homem, arte em crise* (Pedrosa 1975), siguiendo el llamado de Vicente Huidobro, pero también la tesis del *buen salvaje*, adjudica al arte latinoamericano un poder liberador por cuanto éste se "funda en la naturaleza", naturaleza que, en América Latina, se encuentra aún libre de las relaciones de dominación largamente instaladas en Europa. La cuestión se cifraba en la evidente transformación que exhibían los objetos artísticos, uno de cuyos principales bastiones fue el Informalismo, que no sólo aparecía en América Latina en el momento de la difícil introducción de la sociedad de consumo, sino en el paulatino y progresivo giro de la intelectualidad latinoamericana hacia la izquierda, como bien recuerda Rama en sus trabajos sobre el Informalismo Venezolano.[32]
- 62 Sin embargo la figura más significativa en el examen de la naturaleza de los lenguajes visuales latinoamericanos -ya finalizando la década de los setentas- fue sin duda Jorge Glusberg, cuya significación tendrá un doble sentido. Por una parte, su libro *Retórica del Arte Latinoamericano* (Glusberg 1978) marca el vuelco sin retorno de la crítica latinoamericana hacia la semiología como instrumental ineludible y, por otra, la justificación teórica de la producción de Arte Latinoamericano en la poética de las vanguardias tardías, en particular de los conceptualismos. Una vez más, el corazón de esa disputa en América Latina se estaba dando en el terreno literario, esto es, en la reflexión sobre el Barroco[33], y fue protagonizada, entre otros, por Alejo Carpentier y José Lezama Lima (Carpentier 1974; Lezama Lima 1957) [34]. Me refiero al sentido y alcances históricos de las figuras retóricas en la constitución de imaginarios, en especial en la lectura de Lezama. Glusberg utilizará, sin embargo, una definición semiológica de retórica que contiene en sí la noción de sistema artístico. Así, en la asiduidad con que los artistas utilizan tales y cuales recursos constructivos habrán de encontrarse los rasgos propiamente latinoamericanos, rasgos que, como ya se comprende, han sido desplazados de la discusión política para concentrarse en el problema estricto del lenguaje.
- 63 El problema de la forma de los discursos artísticos, al menos a partir de Glusberg, participará activamente en el examen de los imaginarios que han sido aludidos por las artes visuales latinoamericanas, pero también, constituirá el centro del análisis de la actividad desplegada por la propia crítica de artes, desde la tesis -ya planteada por los frankfurtianos- de los grados de identidad entre los discursos críticos y los de las artes, cuestión que, por lo demás, recorre como columna vertebral los presupuestos

epistemológicos a partir de los postestructuralismos. Y esto, en América Latina, tiene un punto de partida en la crítica del Barroco.

7. Epílogo

- 64 Como hemos visto, la sistemática trasposición de categorías creadas por la teoría y los estudios literarios, y más tarde por las Ciencias Sociales, al campo de las artes visuales que se verifica desde la década del cuarenta, apuntó principalmente a la consecución del continuo transculturado, es decir, desde la inicial teoría del mestizaje a la adopción de un modelo dinámico que concebía América Latina desde la perspectiva del continuo y que volvía evidentes tanto las asincronías como las sincronías. Así pueden explicarse dos fenómenos, contradictorios entre sí, pero coexistentes en un mismo cuerpo discursivo: por una parte, la demanda de modernidad y actualización de las artes visuales; de otra la persistencia de la tesis de la pureza espiritual que había encontrado un punto de actualización en la tesis de la *razón plástica* de la Primera Vanguardia y que subyace a la hipótesis de la transculturación, al menos en la forma en que esta es transportada a la crítica de las artes visuales.
- 65 En efecto, la acronía implícita en el discurso visual de la Primera Vanguardia[35] fue recogida por la tesis de la Razón Plástica a través de la identificación del complejo tramado de relaciones semánticas inscritas en las dinámicas de administración de la superficie pictórica que se materializaban y ponían en tensión con los imaginarios convocados en las obras (imaginarios que se desprendían de las tradiciones locales decimonónicas que se actualizaron por medio de las tipologías urbanas, es decir, las descripciones de tipos populares), con la experiencia mítico-mágica del tiempo en la que encontraban su más completa justificación. La pregunta por el origen cultural había quedado completamente desfasada por la pregunta por la identidad en la que precisamente estas características de la experiencia del tiempo renovaban y actualizaban aún más rancias teorías acerca de la naturaleza salvaje y exótica con la que se identificó a América Latina, imagen a la que acomodaticamente se plegó buena parte de los artistas continentales entre 1930 y 1975. Y digo acomodaticamente, porque esa imagen, aunque tuvo momentos de algidez contestataria, tuvo contradictoriamente como uno de sus resultados, el rechazo al rótulo *artista latinoamericano*: asistimos al tránsito de un *artista latinoamericano* a un *artista a secas*. El marco de este proceso, en el que la razón plástica se tiñe de esos elementos antropológicos y expresivos que aluden a modos arcaicos de la experiencia fue la *expansión imperial* del surrealismo que en nuestra recepción –en realidad en la mayor parte del globo- lo redujo a mera exposición de la experiencia onírica y, en consecuencia, como portador de la continuidad de la tesis de la obra de arte como proyección de una subjetividad individual que había sido propia del historicismo y del formalismo.
- 66 Para terminar, creo que un último fenómeno que ha acompañado a las cuestiones que hemos descrito es la asunción, sin mayor discusión, de la autonomía del arte que ha conducido a nuestros historiadores del arte a practicar una suerte de cirugía extirpatoria de representaciones generadas en la historia a secas, a menos que ingresen en calidad de mero contexto. Esta decisión ha dificultado la investigación sobre los modos locales de ejercer experiencia estética, en la misma medida en que la contaminación excesiva con las Ciencias Sociales lo ha hecho. Creo que debemos considerar el estudio de la crítica de artes al interior de sistemas complejos y no del modo excluyente en que lo venimos practicando. Más aún, estimo que la investigación más urgente del momento es aquella que examina los modelos periodizadores como estrategia de revisión de nuestro pasado, y muy especialmente del decimonónico. Quizás de este modo encontremos alguna ruta que posibilite el fenómeno más alarmante del presente: la ausencia de toda dimensión histórica, es decir, la separación tajante entre nuestro pasado y nuestro presente, que ha hecho posible el retorno a foja cero que hemos intentado describir.



- [1] Como sucede con el excelente estudio sobre la crítica de artes brasileña realizado por María de Fátima Morethy Couto (2004)
- [2] Tomamos esta terminología de Comballá, V. et al (1980)
- [3] A lo largo de este trabajo usaremos el término "crítica" de un modo elástico. Por una parte, designaremos como crítica todo esfuerzo del pensamiento por interrogar a sus objetos; por otra, consideraremos a la Historia del Arte y a la Crítica de Arte, como pertenecientes a una misma esfera de producción. En este sentido y para efectos de claridad expositiva, haremos las distinciones pertinentes cuando sea necesario. Sin embargo, en lo que respecta a la crítica, consideramos que ésta se constituye como tal cuando se constituye como una actividad asalariada, es decir, cuando se presenta como actividad profesional.
- [4] En 1890, la Conferencia Panamericana generó la Oficina Comercial de las Repúblicas de la que emanará, en 1902, la Oficina Internacional de las Repúblicas Americanas. A partir de 1910 se la conoce como Unión Panamericana, que dará origen a la actual OEA, en 1948.
- [5] Como por ejemplo la exposición organizada por la United States New York World's Fair Commission, que presentaba arte de México, Ecuador, Brasil y Venezuela en 1940 y en la que ya se utiliza el criterio de periodizar y establecer filiaciones del arte latinoamericano a partir de los "artistas viajeros", o la exposición itinerante de la colección de arte latinoamericano del MOMA en 1943. Véanse *Latin American Exhibition of Fine Arts: Brazil, Ecuador and Venezuela*. (1940) Riverside Museum – United States New York World's Fair Commission, 1940; *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, MOMA, New York, 1943.
- [6] Que sólo se cumplió en 1976, aunque el proyecto data del periodo inicial de la Unión Panamericana.
- [7] Recordemos que Mariano Picón Salas (que se había formado como historiador en el transcurso de su exilio en Chile) es invitado a dictar cursos de Arte Colonial Americano en Columbia University y en el Smith College (Massachussts), entre 1942 y 1943.
- [8] Periódicos y revistas especializadas, que ya están circulando al finalizar la década del cuarenta. Contamos entre ellas, *Ver y Estimar*, en la Argentina; *Pro-Arte*, en Chile, *Espiral y Mito*, en Colombia, etc.
- [9] Es mi opinión que uno de los primeros catálogos en sentido moderno, casi contemporáneo, es el que compusieron Marcel Duchamp y André Bretón para los *Primeros Papeles del Surrealismo en Nueva York*. En él, la lista de artistas es auténtica e imaginaria, las obras "retratadas" no coinciden con las que se presentaron en la exposición y los textos no parecen tener relación ni con las unas ni con las otras. En resumen se trata de una máquina de imaginar. Por su parte, las galerías en América Latina inician su proceso de instalación en la década de los años cincuenta, mientras que sus catálogos incluyen un texto, generalmente breve acerca del artista que expone (las más de las veces una "declaración de amor" por parte del crítico o del galerista). Sólo a partir de la década de los años ochenta del siglo XX, comenzamos a tener catálogos como los entendemos hoy: uno en que los textos superan las reproducciones de las obras, y en el que se nos intenta introducir en el mundo o en la poética del artista que contrata o solicita el catálogo en cuestión.
- [10] Como denuncia Traba en 1978.
- [11] Bayón, D. (1974). Los críticos reunidos en el libro fueron los siguientes: Antonio Romera (Chile), Jorge Manrique (México), Adelaida de Juan (Cuba), Fermin Fevre (Argentina), Damián Bayón (Argentina), Ángel Kalenberg (Uruguay), Jorge Romero Brest (Argentina), Filoteo Samaniego (Ecuador), Mario Barata (Brasil), Juan García Ponce (México), Francisco Stastny (Perú), Saúl Yurkievich (Argentina), Edmundo Desnoes (Cuba), Jorge Enrique Adoum (Ecuador). El índice del libro, organiza los textos de la siguiente manera: 1) El arte latinoamericano en el mundo de hoy; 2) Raíces, asimilaciones y conflictos; 3) Arte y Sociedad.
- [12] Angulo Iñiguez, D., E. Marco Dorta y M. Buschiazzi (1945-1956. Guido, A. (1944). El trabajo de Guido, en realidad, no puede llamarse propiamente "historia", pero fue por otra parte, un esfuerzo destacable por elaborar un modelo periodizador de la producción latinoamericana que fuera capaz de configurar un horizonte cultural que se subordinara a la noción de Madre Patria.
- [13] En este sentido, los actuales estudios poscoloniales de las historias latinoamericanas del arte, específicamente de corte nacional -en la medida en que discuten la conformación de un concepto de lo nacional- han puesto en duda la organización cronológica que esas periodizaciones propusieron.
- [14] Un buen ejemplo de ello es el trabajo de los historiadores bolivianos Mesa y Gisbert.
- [15] Lo que Marcos García de la Huerta grafica como la confusión de modernización con desarrollo. Martínez también hace referencia a este punto, pero se inscribe en la lectura que Antonio Cándido hace del paso de la matriz del "país joven" a la del "país subdesarrollado". Véanse Martínez, A. (1996) y García de la Huerta, M. (1998).
- [16] Cuestión que de todas formas se encontraba asociada desde sus fundamentos decimonónicos, con el problema de la Nación y que coincidía con las principales preocupaciones del México revolucionario.
- [17] Véase el análisis que a este respecto desarrolla Rafael Gutiérrez Girardot (1981).
- [18] Schapiro, M. (1944) "Morey, Early Christian Art" en *The Review of Religion*, VIII, citado por Bialostocki, J. (1973).
- [19] *Ibidem*, 5-17.
- [20] Esta es una discusión que se popularizó en la década de los ochentas y que estaba fuertemente vinculada tanto a la adopción de los modelos epistemológicos impulsados por los postestructuralismos y la teorización sobre la posmodernidad, como al giro problemático a la economía de libre mercado.
- [21] "México: el cuerpo como metáfora de la historia" en Morais, F. (1990).
- [22] Véase la introducción de Julio Le Reverend a Ortiz, F. (1980 [1942]).
- [23] En este sentido, Picón acusa un marcado "psicologismo" que se trueca en recurso para dibujar los diversos "horizontes" culturales de los habitantes latinoamericanos.
- [24] En efecto, Picón Salas se desempeñó como profesor de Estética e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1930 y 1935. Picón había iniciado su magisterio de las ideas de Wölfflin ya en 1933, cuando dicta la

conferencia "Nuevos métodos de la Historia del Arte" en Santiago, reproducida por Juan Carlos Palenzuela (1982).

[25] En el sentido caracterizador de las vanguardias heroicas dado por la crítica española. Véase Combalía, V. (1980)

[26] Véanse por ejemplo, Venturi, L. (1965 [1932]) donde se puede observar el sentido que tal disputa tuvo para el campo específico de la teoría del arte; asimismo, Jauss, H.R. (1976).

[27] La tesis de la resistencia, es desarrollada por Traba en 1973. Puede verse un análisis y una exposición sucinta de esa teoría presentada por Traba en un encuentro de literatura latinoamericana en Bonn en Alegria, N. et al. (1974)

[28] Cuya producción excede el período en revisión, pero que no podemos excluir por razones que inmediatamente se harán evidentes al lector.

[29] Acha, J. (1985 [1975]) El texto en cuestión fue publicado con anterioridad en *ECO*, N° 177, Bogotá, 1975.

[30] Me refiero a Ferreira Gullar, Marta Traba, Mário Pedrosa, Mirko Lauer y Néstor García Canclini, entre otros. Debemos recordar la poderosa influencia que, en el sentido de la liberación, ejerció Marcuse sobre variadas propuestas estéticas de nuestras vanguardias tardías

[31] Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, Museo de Bellas Artes, Caracas, julio de 1978. Ponencias inéditas.

[32] Rama, A. (1987 [¿1974 y 1966?]). Es en verdad lamentable la carencia de estudios acerca de la inscripción latinoamericana en el Informalismo, toda vez que – en mi opinión – protagonizó un auténtico proceso de refundación terminológica, especialmente de "terminachos de taller", cuyo conocimiento muy posiblemente nos ofrezca luces acerca del proceso poético del instalacionismo contemporáneo.

[33] Sin embargo, debemos hacer notar que el proceso transformatorio de la Historia del Arte en Europa también ha contado como principal protagonista con el Barroco.

[34] Carpentier, A. (1974); Lezama Lima, J. (1957). He trabajado al respecto con anterioridad: Álvarez de Araya, G. (2002, 2004)

[35] Me refiero al fenómeno propiamente vanguardista según el cual no había diferencias entre un artista del Paleolítico y uno de, digamos 1935, puesto que ambos eran, en definitiva artistas.



Bibliografía

Acha, J. (1979-1980). *Arte y Sociedad*, 3 vol. México: Fondo de Cultura Económica.
_ (1975) "La necesidad latinoamericana de redefinir el arte" en *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Ediciones de la Gan, 1985.

Adoum, J.E. (1969) "El artista en la sociedad latinoamericana" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 207-216.

Álvarez de Araya, G. (1999) "De la situación latinoamericana del sujeto a la situación del sujeto latinoamericano. Posmodernidad y Crítica de Artes en América Latina" en Sabrovsky, E. (Ed.) (2000) *Diseño: encrucijadas de la modernidad*, Santiago: UDP. S/p.

_ (2004) "Mutatis Muntandis. Crítica e historia del arte en América Latina" en Guzmán, F., Cortés, G. y Martínez, J.M. (2004) *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: RIL, Universidad Adolfo Ibáñez.

Barata, M. (1974) "Épocas y estilos" en Bayón, D. (comp.) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 128-140, 1970

Bayón, D. (org.) (1974) *América Latina en sus artes*, México: UNESCO, Siglo XXI.
_ (comp.) (1975) *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Bialostocki, J. (1973) *Estilo e Iconografía*. Barcelona: Barral.

Cándido, A. (1968) "Literatura y subdesarrollo" en Soslowski, S. (1996) *Lectura crítica de la literatura americana*. Inventarios, invenciones y revisiones, 4 vols., Tomo I, Caracas: Biblioteca Ayacucho. 40-60 (Primeramente publicado en Fernández Moreno, C. (org.) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972).

Carpentier, A. (1974) *Razón de ser*. La Habana: Casa de las Américas.

Combalía, V. (ed.) (1980) *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume.

Desnoes, E. (1969) "La utilización social del objeto de arte" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 189-206.

Fevre, F. (1969) "Las formas de la crítica y la respuesta del público" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 45-61.

Franco, J. (1985) *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo.

Escarpit, R. (1968) *Sociología de la Literatura*, Barcelona: Edima.

García Canclini, N. (1977) *Arte popular y sociedad en Latinoamérica*. México: Grijalbo.

García de la Huerta, M. (1998) *Reflexiones Americanas. Ensayos de intrahistoria*, Santiago: LOM.

García Ponce, J. (1969) "Diversidad de actitudes" en Bayón, D. (comp.) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 141-153, 1974.

Glusberg, J. (1978) *Retórica del Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Guido, Á. (1944) *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires: El Ateneo.

Gutiérrez Girardot, R. (1981) "Problemas de una historia social del modernismo", en *Escritura* N° 1, Año VI, Caracas. 107-122.

Hauser, A. (1958) *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vol. México: Guadarrama, 1970.

- Henríquez Ureña, P.** (1947) *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Latin American Exhibition of Fine Arts: Brazil, Ecuador and Venezuela**(1940) Riverside Museum – United States New York World's Fair Commission
- The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art**(1943) MOMA.
- Jauss, H.R.** (1976) "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad" en *La literatura como provocación*. Barcelona: Península. 13-84
- Lezama Lima, J.** (1957) *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- Martínez, A.**(1996) *Metacrítica*. Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes.
- _ (1995a) *Figuras. La modernización intelectual en América Latina*. Caracas: Editorial Tropykos, FACES-UCV
- _ (1995b) *Ruido de Fondo. Arqueología de temas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tropykos
- Morais, F.** (1990) *Las artes plástica en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas.
- Ortiz, F.** (1942) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Pedrosa, M.** (1975) *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Picón Salas, M.** (1944) *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _ (1923) "Nuevos métodos de la Historia del Arte" en Palenzuela, J.C. (1982) *Las Formas y las visiones. Ensayos sobre Arte*, Mariano Picón Salas. Caracas: Ediciones de la GAN, FUNDARTE.
- Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos**, Museo de Bellas Artes, Caracas, julio de 1978. Ponencias inéditas.
- Rama, A.** (1985a) *Historia de la Cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _ (1985b [1970]) *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Trópykos.
- _ (1979) *Transculturación narrativa de América Latina*. México: Siglo XXI.
- _ (1987) *Antología de "El Techo de la Ballena"*. Caracas: FUNDARTE.
- Ramos, J.** (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sourieau, E.** (1947) *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Stastny, F.** (1969) "¿Un arte mestizo?" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 154-172.
- Traba, M.** (1973) *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. México: Siglo XXI
- _ (1974) "La cultura de la Resistencia" en Alegría, N. et al. *Literatura y praxis*, Caracas: Monte Ávila.
- _ (1978) "La tradición de lo nacional", ponencia presentada al Primer encuentro iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, realizado en Caracas, Museo Nacional de Bellas Artes y reproducida en Araujo de Vallejo, E. (Ed.) *Marta Traba*, Bogotá: Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Planeta, Bogotá, 1985.
- Venturi, L.** (1965 [1932] *Historia de la Crítica de Arte*, México: Grijalbo.
- Wölfflin, H.** (1888) *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.



Autor/es

Guadalupe Álvarez de Araya Cid es magister en Teoría e Historia del Arte, cursa su Doctorado en Estudios Americanos. Es profesora de Arte Latinoamericano y de Historia de la Crítica de Artes en América Latina en la Universidad de Chile. Entre sus publicaciones se cuentan artículos en actas de congresos referidas a crítica del arte en América Latina y sobre teoría de la imagen en América Latina.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Minibio (opcional)

Enviar