

Grupo de Trabajo Arte contrahegemónico y resistencia cultural
en América Latina y el Caribe.

Contenido

Caliban desde el universo visual del Caribe.....	1
Los estudios visuales y sus articulaciones críticas en trayectorias (des)centradas de historia(s) del arte.....	12
Otros discursos, otras realidades. Reflexiones desde el debate teórico y la <i>praxis</i> artística en Latinoamérica.....	24

El boletín electrónico **SocializARTE** responde a las iniciativas del grupo de trabajo **Arte antihegemónico y resistencia cultural**, asociado a la red académica CLACSO y organizado desde el Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de La Habana y apoyado en la vasta producción científica de sus miembros. El proyecto pretende contribuir a organizar una red de investigadores motivados por el arte como una expresión genuina que responde a las visiones y problemáticas sociales de América Latina y el Caribe; un arte construido en contraposición a las estrategias hegemónicas, cuyo estudio recaba un *corpus* analítico sobre sus códigos específicos de valor y artísticidad. En sucesivas entregas permitirá estudiar las relaciones intrínsecas entre el Arte y las Ciencias Sociales, especialmente motivados por el interés de poner en valor las problemáticas sociales y culturales que se visibilizan desde, y a través del arte, con miradas interdisciplinarias, un enfoque crítico valorativo y un predominio de las transversalidades conceptuales que develan las esencias de la cultura entorno al arte y sus prácticas histórico-culturales en Nuestra América.

En su primera entrega queremos reflexionar acerca de las pautas epistemológicas para los estudios sobre arte y cultura en América Latina y el Caribe, a partir de la producción científica de los miembros del grupo y ensayos que contribuyan a visibilizar las claves epistemológicas de un pensamiento emancipatorio y legitimador del arte de Nuestra América.

Caliban desde el universo visual del Caribe¹

Yolanda Wood

Profesora e investigadora Titular de la Universidad de La Habana.

Caníbal-Caliban: la imagen
(...) el libro fue una fuente para Shakesperare

Roberto Fernández Retamar²

Cuando el autor de *La Tempestad* escribía su obra en los primeros años del siglo XVII, circulaban en Europa las imágenes que ilustraban los textos de los primeros cronistas y los documentos cartográficos que difundían los hallazgos de las nuevas tierras encontradas.³ El caníbal pertenece a esa temprana imagen de América que remite a las tierras primigenias durante los lejanos tiempos de Colón y los que le siguieron. La imagen del caníbal aparece en los diarios colombinos, y Colón -como se sabe- no navegó ni describió durante sus cuatro viajes otro lugar que no fuera la cuenca del Mar Caribe, el espacio inaugural del llamado Nuevo Mundo, que entonces no fue nombrado en su dimensión geográfica ni por el Almirante ni por los que le siguieron.⁴ La palabra caribe quedó asociada al grupo humano que los atemorizó y el origen del caníbal se localizó ahí para el imaginario europeo, bien que el personaje reaparecería disperso por toda la territorialidad americana, diferente a los taínos que Colón proclamó para la posteridad como "(...) el arquetipo del buen salvaje (...)",⁵ por antagonismo con la imagen de los agresivos caribes. El caníbal entronizó una división al interior mismo de las poblaciones recién encontradas. Américo Vespucio redescubrió a los caníbales-caribes en sus viajes por las costas atlánticas de América del Sur, y así quedó situado en los mapas de la época y en los grabados que ilustraron las crónicas y las cartas de los primeros conquistadores.

Los poderes de la imagen han sido impactantes en la construcción del Caribe a través del tiempo. Observadores diversos hicieron de sus islas el terreno propicio para la representación de enigmas, deseos y fantasías. Antes de completarse la esfericidad de la tierra que globalizó el planeta, acontecimiento que marca un antes y un después en la historia geográfica del mundo, se habían revelado ante las canoas de los aruacos continentales el arco que iban formando las cimas de unas montañas sumergidas: las Antillas. Ese fue el trayecto de los verdaderos descubridores quienes las recorrieron todas, moviéndose desde el sur al norte, para luego ir poblándolas una a una hasta hacer de ellas un espacio de similitudes culturales. **Pero con los viajes trasatlánticos fue que las islas se hicieron imagen en los textos y en los primeros versiones de la historia cartográfica euro-occidental. Así comenzó el itinerario de una relación texto-imagen que fue fundacional en la versión europea del caníbal y el canibalismo, y de toda la realidad y ficcionalidad americana. Desde sus versiones inaugurales, estuvieron signadas por la visión del otro y por la disparidad de las miradas cruzadas. Esas fueron las primeras imágenes de América que recorrieron el mundo. La virginidad de ese espacio fue lugar propicio para instalar allí el reino de todas las utopías, autenticidades e invenciones.**

¹ Texto especial para el Boletín SocializARTE.

² Los exergos pertenecen al ensayo "Caliban" de Roberto Fernández Retamar que apareció publicado en *Casa de las Américas*, septiembre-diciembre de 1971, pp. 124-151

³ Véase: *De insulis inventis epistola Cristóferi Colom* (Carta de Colón) Basilea (1493); *Be (De) Ora Antartica* (Carta de Américo Vespucio) Estrasburgo (1505); *Epístola Alberico- De Novo Mundo* (Carta de Américo Vespucio) Rostock, (1505); *Atlas Miller* atribuido a Pedro Reinell (1519); *Geografía de Ptolomeo*, Estrasburgo (1522); *Cartas de Hernán Cortés*, Amberes (1523); *Islario general de todas las islas del mundo* de Alonso de Santa Cruz (1505-1567); *Theatro de la Tierra Universal* de Ortelio Abraham (1588)

⁴ Véase: Yolanda Wood. "Repensar el espacio Caribe." *Revista Universidad de La Habana*, no. 236, La Habana, 1989, pp. 67-81

⁵ Arrom, José Juan. *La otra hazaña de Colón*. Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo. 1979. p. 15

Primero fue la letra. Colón y los muchos cronistas impactaron a Europa con sus relatos de viaje en los que describían la existencia de esos lugares ignotos, donde hombres y mujeres desnudos como sus madres los parieron -según palabras escritas en su diario-, coexistían con seres sólo conocidos en los bestiarios medievales que pululaban por las selvas profundas, mares y ríos sorprendentes. Esos textos de cronistas y de viajeros, fueron narraciones evocadoras de imágenes que estimularon la creación y el imaginario de los que entonces ilustraron aquellos pasajes desde la aceptada veracidad de lo escrito. La descripción textual fue el soporte de la representación. Un mundo visual se creó desde los textos genésicos. La solemnidad de la escritura para las culturas letradas europeas, el desarrollo de la imprenta y las historias de los aventureros contadas en “el barrio” al regresar de las Indias, daban la máxima veracidad a todo lo narrado: “Yo estuve allí, yo lo vi.” Así del narrador nació el *voyeur* y del relato la imagen visual. Los que dibujaron y grabaron aquellas imágenes nunca conocieron otra América que la de los textos que ilustraban por lo que a falta de la constatación perceptiva “en vivo y en directo,” se generalizó un referente visual que partía de los cánones de la representación que dominaban el panorama europeo. El grabado, que presupone el dibujo, actuó desde el discurso escrito, referente para la representación en los dibujos de Jerónimo Benzoni y Theodoro de Bry, creadores de los más conocidos y difundidos libros ilustrados de su tiempo. En esas imágenes predominaron las orientaciones estilísticas de sus autores, por lo que la alteridad dominó el panorama de los valores pregnantes de la imagen en una Europa heredera aún del simbolismo iconográfico medieval, de las experiencias de guerras sangrientas y de la Inquisición con sus hogueras y herejes. A estas versiones fundadoras sucedieron otras y otras con un similar modelo de visualidad europeo occidental para representar América, más fabulada que real en sus paisajes y su gente.

Por otra parte, esta iconografía sobre los primeros pobladores de América contribuyó a justificar la violencia aplicada como recurso sistemático de dominación y conquista. La denominación caribe tiene como sinónimos: individuo cruel, inhumano, sanguinario, feroz, furioso y bravo. Solo por extensión se denominó también Caribe al mar por donde se desplazaban esos grupos devoradores de carne humana. En el plano del cosmógrafo de la Casa de Contratación de Sevilla, Ortelius Abraham, fechado en 1588, para denominar ese golfo o mar, emplea el término “Sinuscarebum” que con el uso del genitivo en latín refiere la pertenencia a los caribe de esa masa de agua como grupo étnico. También se localiza en los mapas la Caribana, territorio de la costa oriental de la América del Sur, “de donde se dice que proceden y toman nombre los isleños caribes.”⁶ Allí los localiza Pedro Henríquez Ureña cuando señala que “ocupaban en la América del Sur los territorios ahora pertenecientes al Brasil, las Guayanas, Venezuela y Colombia (...) y parte de las Antillas Menores.”⁷ Lo que aparece ratificado en el *Diccionario geográfico-histórico de las Indias occidentales*⁸ de Antonio de Alcedo publicado en 1967, donde se indica que los comedores de carne humana “habitan la provincia llamada Caribana”. De aquí se deriva otra denominación para los caníbales de esta región: “cariban o caribana,” nombre que se daba “a los indios del territorio llamado Caribana en el Darién,”⁹ tierras que fueron nombradas Nueva Andalucía por los españoles y se extienden desde el Maraón hasta el Orinoco.

La ubicación de la tierra de los caribes estuvo además asociada a otros conflictos en relación con la primera imagen de América. Fueron desplazados de las islas al continente en la documentación cartográfica y en las crónicas coloniales, en la incesante búsqueda de El Dorado y otras míticas -o reales- descripciones de las particulares riquezas americanas. Donde Sir Walter Raleigh¹⁰ había dicho que se encontraba aquella ciudad de oro que

⁶ Pedro Mártir de Anglería sitúa este territorio en el litoral de Tierra Firme desde Urabá hasta Paria.

⁷ Henríquez Ureña, Pedro. “Caribe.” *Observaciones sobre el español de América y otros estudios filológicos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1977, p. 207

⁸ Consúltese también: Santamaría, Francisco. *Diccionario de americanismos*, México (1942); Morinigo, Marcos. *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires (1966).

⁹ Santamaría, Francisco. *Diccionario de americanismos*. México. 1942

¹⁰ Puede conjeturarse que Shakespeare conociera del libro de Walter Raleigh, quien fuera su coetáneo y coterráneo, *El descubrimiento de la Guayana* (1596) en el que son también frecuentes las alusiones textuales y visuales a los caníbales.

identificó como Manoa, quedaron instaladas hasta la geopolítica de nuestros días, las cinco potencias que se repartieron América. Interesante coincidencia de intereses. Las fronteras de las metrópolis que hablaban español, inglés, holandés, francés y portugués, más todos los créoles que vinieron después y las variantes de las lenguas originarias de los aruacos y los tupis guaraníes, entre otros, han convivido en ese espacio enigmático de la selva tropical orinoco-amazónica.

El caníbal fue una construcción esencial para una imagen fundadora en el universo de referencia europeo, surgida de esa cuenca uteral de América, como suelo denominar al Caribe, por donde comenzó la penetración colonial y la visión ficcional de América a través de un imaginario visual que tomó como referentes los primeros cronistas y sus textos. Fue una figura de la exclusión; por peligroso sirvió a los propósitos imperiales para construir el miedo que debía atemorizar a todos, entre ellos a los que acechaban con avanzar con otras empresas de dominación por aquellos mismos territorios. En 1526, Carlos V estableció que: *folo fe permite efclavitar a los moros de Mindanao y a los Indios Caribes*,¹¹ lo cual hace pensar que fueron los caribes los primeros esclavos por expresa declaración del Rey de España. Murillo Velarde señala además que "(...) juzgaban [a los caribes] poco menos que bestias y los trataban como tales en las cargas que les ponían y en los castigos que les daban", tendencia que parece haber sido la pauta para el personaje shakesperiano. Sin embargo, las referencias visuales que recorrieron el mundo europeo por aquel tiempo indican también la expresión de esta crueldad en sentido inverso: los caribes despedazan, queman o asan españoles. Ganas no le faltaron a Caliban de hacerlo también con su amo, pero esos actos antropófagos propios de la figura del caníbal no presentan evidencia alguna en la obra *La Tempestad*. Cómo el personaje temible, símbolo de la desobediencia e insubordinación por excelencia fue colocado en condición servil por el amo Próspero, quien refiere su bestialidad pero no teme a ser devorado por su esclavo. ¿Qué transfiguración produjo el cambio? ¿Algún acto mágico de Ariel inducido por su amo? ¿Cuáles son los poderes y sortilegios de ambos en una obra que dé comienzo a fin fabula con la magia como un recurso ficcional de todo su discurso? El propio Caliban lo reconoce cuando aparte, sin que Próspero pudiera escucharlo, expresa:

He de obedecer. Su magia es tan potente
que vencería a Setebos, el dios de mi madre,
convirtiéndole en vasallo.
La magia vuelve.

Como tantas veces se ha dicho, el binomio Próspero-Caliban construido por Shakespeare en *La Tempestad* alude, desde la propia etimología de los nombres a atributos de significación que contraponen el "encuentro de dos mundos" sintetizados en ese lugar común donde se reunieron tiempos diferentes en un proceso asimétrico de relaciones. Próspero es la imposición hegemónica de un extranjero en tierra que le es extraña, y en la que ejerce el poder de sus "recursos civilizatorios", los de la colonización y el vasallaje, por todos los procedimientos, hasta los maleficios condenados en sus propios predios europeos. Es decir hace acá lo prohibido allá. Próspero utilizó la magia como constructora del miedo en su favor, recurso para mantener la jerarquía de rey fuera de su reino y su posesión hegemónica en tierra de otros. Toda la obra escrita por Shakespeare está profundamente marcada por ese ambiente fantástico. Próspero, aristócrata y noble, emplea los recursos mágicos aprendidos en los libros, invoca las deidades de la tradición grecolatina y utiliza la cabalística, tiene Ariel a sus servicios, figura dependiente de sus designios y conjuros que lo reverencia diciendo:

¡Salud, gran amo! ¡Mi digno señor, salud!
Vengo a cumplir tu deseo, ya sea volar,
nadar, lanzarme al fuego, sobre nube ondulante
cabalgar. Con tus poderosas órdenes

¹¹ Murillo Velarde, Pedro. *Geographia histórica*. Madrid. 1972. p. 42

dirige a tu Ariel y sus fuerzas.

Ese espíritu servil es otra fuerza mágica actuante bajo el control de Próspero. A Sicorax, madre de Caliban y dueña de la isla, quien se dice llegó de Argelia, es decir de África, la llama bruja y hechicera. Su fuerza mágica precedía su presencia en esa isla que no sabemos dónde está pero suponemos americana y que, como las que llenaban cada vez más los islarios en los siglos XVI y XVII durante los llamados “descubrimientos”, eran territorios ignotos y de encantamientos. La de Ariel, es una magia dominada por Próspero a costa de su ansiada emancipación: dependiente el espíritu del aire que –paradójicamente– presumimos siempre libre. Magias diferentes y contrapuestas en el espacio de esa isla dominada por el europeo recién llegado. Caliban, hijo de Sicorax, verdadera dueña de los saberes de la tradición que ella representa, ha sido esclavizado por Próspero, quien lo maltrata y con sus poderes sobrenaturales lo maldice y condena:

(...) tendrás calambres esta noche
y punzadas que ahogan el aliento. Los duendes,
que obran en la noche, clavarán
púas en tu piel. Tendrás más agujones
que un panal, cada uno más punzante
que los de las abejas.

El mago Próspero opera con absoluta autonomía en la que considera su posesión insular y su magia es un atributo para ejercer ese poder, desconocido al único habitante de la isla. Ha roto la continuidad de la tradición Sicorax-Caliban, maniobra con prácticas que en Europa eran consideradas tabú, pone bajo sospecha la de los pobladores nativos, devaluando sus capacidades. Próspero impone así sus hechizos como coacción hegemónica, es la “ley” de su poder y de su fuerza para dominarlo todo: lo humano, lo natural y lo divino.

En su introducción a *Los placeres del exilio*, George Lamming se refiere a una cierta ceremonia vuduista que presencié en Haití: la ceremonia de Las Almas. A partir de ella intenta descifrar esa compleja zona de relaciones entre la religión y la ley, entre el poder y la fe, tema –dice– que “(...) es importante para mis fines porque indica paralelos con la obra de William Shakespeare *La Tempestad* (...)”¹² **Podríamos preguntarnos por qué desde sus palabras introductorias, Lamming, de quien ha afirmado Roberto Fernández Retamar que fue “la primera criatura de Nuestra América en realizar (...) la lectura de *La Tempestad* que ha acabado por imponerse (...),”¹³ se sitúa en Haití y se interroga sobre esta relación entre magia y poder, lo que es parte esencial para la construcción de un discurso anti-hegemónico desde la poética shakesperiana y la interpretación crítica de la propia relación Próspero-Caliban en la situación colonial, ya que la magia en *La Tempestad* es mucho más que un recurso dramático y teatral.**

Precisa Lamming la dificultad de la Ley (que escribe con mayúscula) para aplicar sus reglas de prohibición ante la magia vuduista en la ceremonia de Las Almas. Y dice, “(...) a los campesinos les resulta difícil obedecer” y no obedecen bajo el signo colectivo del ocultamiento, se diría una forma de clandestinaje cultural. Lo grupal no permite acusar a nadie y “(...) los devotos se ponen de pie para dar la bienvenida a (...) la policía y en ese mismo momento sus pies han borrado los signos de invocación que han hecho en la tierra. El dios no está ya allí (...). Pero en cuanto la policía se marcha, volverán a hacerse las firmas; el dios regresará (...)”¹⁴ Lamming se refiere a los *vévés*, a esas imágenes en las que los vuduistas concentran todas las fuerzas de sus *loas*, realizadas con harina o arena en la tierra, por las manos expertas del *houngan*.¹⁵ Y concluye el escritor barbadense: “Al igual que Próspero se identificaba con su privilegio, el campesino haitiano ejerce una magia que

¹² Lamming, George. *Los placeres del exilio*. Casa de las Américas. 2007. p. 15

¹³ Ídem. Roberto Fernández Retamar “Prólogo.” p. 9

¹⁴ Ídem. p. 17

¹⁵ Véase: Yolanda Wood. “Lo visual en un sistema mágico-religioso: el *vevé*.” *De la plástica cubana y caribeña*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 191-201

se desvanece y regresa según las contingencias del momento.”¹⁶ Retengo de esta frase “(...) una magia que se desvanece y regresa (...)”, y preciso, se va y vuelve.

En el espacio de la ilusión mágica que es el ambiente teatral creado por Shakespeare, Próspero concluye con un monólogo en el cual al restablecer su poder y declarar el fin de su magia, pide -con el aplauso del público- el rompimiento del hechizo y el encantamiento que lo ataba a la isla. Liberará a Ariel después de que le sirva una vez más al hinchar las velas de la nave que lo regresará a Milán, y Caliban ni se menciona. **Un nuevo discurso se inició cuando el personaje simbólico transpuesto en el anagrama del canibal reaparece como protagonista en la obra de George Lamming, siglos más tarde y se comprende, claramente “(...) que de seguro no es el Caliban que Próspero tenía en mente,”¹⁷ se ha producido una mutación decolonial para hacer de la figura un personaje símbolo. ¿Cuáles son sus nuevas características según la interpretación del escritor barbadense? ¿Qué aportan esas visiones de la relectura crítica de William Shakespeare?**

Llegado en los barcos negreros del mercado triangular, indica Lamming, este Caliban comparte con el indio caribeño “(...) ese espíritu de rebelión que Próspero está decidido a conquistar por la espada o por la lengua”. Ambos, y muchos más, fueron sus métodos coloniales en el Caribe y en toda América. Pero las fuerzas mágicas, es importante no olvidar esta frase: “(...) se desvanecen y regresan”. En el retorno metafórico del personaje-símbolo, Caliban vuelve y con él la magia de sus ancestros, en los que conviven su doble origen indio originario y esclavo traído de África.

Y como si Haití fuera para el Caribe el principio de todos los comienzos, Alejo Carpentier inicia su “Prólogo” a *El Reino de este mundo*, refiriéndose también a Haití donde dice haber encontrado “(...) las advertencias mágicas en los caminos” cuando tuvo ante sí la revelación de lo maravilloso no obtenido con trucos de prestidigitación y códigos instruidos. A esa magia aprendida, contraponen el escritor otra que no implica tener que usar el disfraz de mago, sino una magia que brota de la propia realidad como un develamiento privilegiado y dice que fue en Haití donde se le reveló que “(...) millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Makandal”¹⁸ y “(...) alentó con su magia una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia.”¹⁹ Próspero quizás nunca imaginó una tal hazaña. Y es que la magia de Caliban y su madre Sicorax que creyó desvanecida bajo su poder y su ley, regresaron. La desaparición de Mackandal, y aún después de quemado vivo en la Plaza Mayor de la ciudad de El Cabo, un solo grito se oyó, relata Carpentier: *Makandal sauvé*, porque todos los que fueron llevados allí por sus amos para presenciar lo que debía ser un acto aleccionador; todos sabían que el manco permanecía en el reino de este mundo y que “(...) una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla.”²⁰

Fue con Mamam Loi, la anciana que habitaba en las faldas de las montañas donde había grutas profundas que Mackandal redescubrió el saber de las fuerzas del monte y la potencia de la naturaleza -similar y distinta a la que conocía-, las cualidades de las plantas trepadoras y sensitivas, los hongos y las lagartijas. Con ella los examinaba y seleccionaba. Fue así que logró el veneno para desestabilizar la sociedad esclavista de El Cabo y dar confianza de sus poderes a los hombres y mujeres sometidos a la esclavitud. Con esa fuerza mágica desconocida violó el poder, la ley y el orden.

La conversión del hecho mágico en mito o en leyenda a través de la cultura popular y de la tradición oral hizo trascender a Makandal más allá de su propia realidad y de su tiempo cuando por “(...) exaltación, sublimación si se quiere, de la historia”²¹ la subjetividad popular

¹⁶ Op. Cit. p. 17

¹⁷ Op. Cit. p. 20

¹⁸ Carpentier, Alejo. *El Reino de este Mundo*. Editorial Arte y Literatura. 1976. pp. 12-13

¹⁹ Ídem. p. 14

²⁰ Ídem. p. 49

²¹ James Figuerola, Joel. *El Caribe entre el ser y el devenir*. Editora Tropical. República Dominicana. 2000. p. 81

aproxima los hombres y los dioses en una especial convivencia mágica de lo humano y lo divino que ha sido entrañable sentimiento fundador de nuestros pueblos y naciones. Cuando se piensa en todo el universo de adversidades impuestas por Próspero y las conciencias que logró adherir, exacerbando el menosprecio, el racismo y la violencia, es posible comprender que la sola existencia de esas formas de religiosidad popular revelan una acción calibanesca de resistencia ante lo impuesto por la ley y el poder de Próspero. Surgidas al interior mismo del pueblo y su cultura, sustentan su espiritualidad y su historia. El valor cultural de esas prácticas y de los saberes contenidos en ellas, de sus cosmogonías, mitos y de su universo mágico, no provienen ni de la tradición libresca de Próspero, ni de la etérea de Ariel sino de la que propiciaron los ancestros del verdadero dueño de las islas, es decir de la tierra, Caliban, y los que llegados de múltiples latitudes que hicieron parte de esta síntesis humana en la que se presagia el futuro que es el Caribe.

Bois Caiman nos remite a la primera sublevación esclava que condujo -sucesivamente, y en medio de complejas contradicciones y grandes batallas-, al triunfo de la Revolución Haitiana en 1804. Un célebre acontecimiento en el que se combinan esos dos grandes universos que Rose-Marie Desruisseau comunicó en su pintura, el voodoo y la historia. Bois Caiman sigue siendo un enigma, ¿ceremonia o congregación, leyenda o realidad? Lo cierto es que esa memorable revuelta contribuyó a fijar en el imaginario colectivo haitiano el mito fundador de la nación.

Al penetrar al orden interior del cuadro nos percatamos que en ese eje de centralidad se encuentran Boukman, *poteau-mitan* de aquella sublevación esclava, líder insurrecto, “un negro gigantesco” según C.L.R. James, “el jamaicano iluminado” lo llamó Alejo Carpentier, con el fuego y el rayo sobre su cabeza. A sus pies, el puerco con cuya sangre se cerró el pacto de la libertad. Estos símbolos son el eje estructurador del significado visual, mientras que en un segundo triángulo se concentran las tensiones de fuerza en la que se distinguen dos personajes: Boukman y una mujer. El color rojo adquiere función simbólica al interior del triángulo superior y el semicírculo que describen los sublevados, desplaza fuertemente hacia el primer plano, hacia el espectador, el impacto del acto ritual.

Esa mujer que porta el cuchillo, que por su estatura contribuye a resaltar la de Boukman, ¿Quién es? ¿La situó allí la artista en un intento de reivindicación de género? Es una figura mítica o real? En *El Reino de este mundo*, Carpentier escribió: “Junto a Boukman, una negra huesuda, de largos miembros, estaba haciendo molinetes con un machete ritual”²² y después de invocar a Ogún, la sacerdotisa del Radá hundió el machete en el vientre de un cerdo negro. El gran historiador de Haití, el cubano José Luciano Franco, se detiene en ofrecer detalles:

“En medio de una ceremonia religiosa del Vodú, los reunidos prestaron solemne juramento de solidaridad. Una vieja esclava cantó, coreada por los asistentes, plegarías en lengua africana invocando los dioses ancestrales. Entonces, en el silencio de las sombras, la sacerdotisa hizo los signos cabalísticos y enterró el cuchillo del sacrificio en la garganta del jabalí (...).”²³

Este planteamiento nos conduce a reafirmar que estamos ante un dato histórico envuelto en el propio misterio del también llamado Pacto de Bois Caiman. Consultado el Dr. Michel Héctor, historiador y Presidente de la Asociación de Geografía e Historia de Haití, confirmó que esa mujer es real, que murió en Cabo Haitiano con más de cien años, y que su nombre es Cecile Fatiman. Como Mama Loi, Fatiman es mensajera de poderes en los que la magia y la fe intentan cambiar los designios de la ley y la historia.

*Los poderes de la tierra
(...) los primitivos habitantes de esta misma América, esos que habían
construido culturas admirables, o estaban en vías de hacerlo,
y fueron exterminados o martirizados por europeos de varias naciones*

²² Carpentier, Alejo. *El Reino de este mundo*. Letras Cubanas. La Habana. p. 60

²³ Franco, José Luciano. *Historia de la revolución de Haití*. Academia de Ciencias de Cuba. La Habana. 1966. p. 208

(...) constituye
-junto con hechos como la esclavitud de los africanos –
su eterno deshonor.

Roberto Fernández Retamar

El caníbal vivió en ese territorio común de la realidad y la fantasía americanas que ya no poseía una específica geografía. Nació con la visión de América durante una contradictoria modernidad, y se extendió a todos los espacios de lo desconocido en ese afán perdurable de Próspero por presentar como monstruosa la alteridad que se ampliaría en su esquema hegemónico con los esclavos llegados de África y sus prácticas, que consideró demoníacas, actos de hechicería embrujada, generadora de maleficios y de idolatrías salvaje. La imagen del diablo se extendió y la satanización de esas prácticas de indígenas y esclavos, adquirió connotaciones culturales, instalándose como ideología del poder para justificar -otra vez- métodos de dominación más terribles. En ese sentido, el caníbal le fue emblemáticamente imprescindible para la continuidad de sus estrategias hegemónicas, el mismo que en su anagrama no cesaría de construir los viceversas. ¿Y entonces Caliban? Símbolo y personaje conceptual, según lo define Roberto Fernández Retamar, surgido en una isla del Caribe. ¿Puede ser Caliban, protagonista de una hazaña shakesperiana marcada por el aislamiento insular, un símbolo integrador para el pensamiento de Latinoamérica y el Caribe en el siglo XXI? George Lamming en su libro tutelar *Los placeres del exilio* describió a Caliban como: “El esclavo, con piel que indica la deformidad salvaje de su naturaleza, se hace idéntico al indio caribeño que se alimentaba de carne humana. El indio caribeño y el esclavo africano se ven ambos como frutos salvajes de la Naturaleza (...)”²⁴

El gran autor barbadense enuncia lo que podríamos interpretar como una esencial alianza estratégica entre los histórica -y mayoritariamente excluidos- de Nuestra América: indígenas y negros, descendientes de esclavos. Nancy Morejón, entre una de las muchas importantes ideas expresadas en su libro *Poética de los altares*, precisa que si bien el corazón de Afroamérica reside en el Caribe, ese territorio histórico-cultural posee una “(...) esencia extendida hacia las costas de Tierra Firme”²⁵ que interconecta la América india, como prefiere decir la autora y la América afro. Con gran lucidez vislumbra una orientación de futuro hacia la que se proyectan hoy indígenas y afrodescendientes en el trayecto de una nueva redención americana. Es “el destino común de una América sin prefijos”, ha dicho Nancy- pues “cuando decimos América solo puede pensarse en una cultura en donde lo indígena es fundamental en lo cuantitativo y cualitativo, que no debe oponerse al mestizaje étnico de la herencia africana (...)”²⁶ En esa proyección de futuro han definido tanto Lamming como Retamar los rasgos de Caliban, pues el primero lo descubre en “(...) la posibilidad continuada de un cambio revolucionario profundo, iniciado por Toussaint Louverture en la guerra de independencia de Haití” y el segundo lo asocia a una larga lista en la que además del propio Toussaint están también Túpac Amaru, Rigoberto Menchú y Ernesto Che Guevara. Ese es el universo de Caliban.

Como se ha dicho, en *Los placeres del exilio* George Lamming comenzó por Haití, nombre indígena recuperado después de la Revolución Haitiana para llamar a la primera República negra del mundo, interesante correlación. Comenzar por Haití es sinónimo de un punto de partida para continuar el viaje inconcluso de la independencia americana que tuvo su origen allí como gesta libertadora ante la esclavitud y por la dignidad humana. El escritor piensa que la emancipación es el espíritu calibanesco por excelencia, inspirador de rebeliones y promotor de una conciencia redentora ante el Próspero mercader y hombre de Dios. De las palabras de Lamming, se deriva otra importante arista del problema. Ambos, el esclavo y el indio “(...) frutos salvajes de la naturaleza,” en las nociones de civilización y modernidad euro-occidentales, fueron separados de los saberes ancestrales que pertenecían al universo de Caliban, el conocedor de las riquezas infinitas de la Pachamama que era la codicia de

²⁴ Lamming, George. Op. Cit. p. 21

²⁵ Morejón, Nancy. *Poética de los altares*. Editorial Letras Cubanas. 2004. p. 7

²⁶ Ídem. p. 27

todos los que llegaron con ansias imperiales a la Abya Yala. Esa fuerza telúrica hace al indígena y al negro, partes de un origen común. Y el autor sitúa en la tierra un lugar de reencuentro entre esos grupos humanos sojuzgados que los hizo “(...) fuente de energía organizada para explotar la Naturaleza”, a la madre tierra que les era propia. En fin poner en orden todos los roles invertidos. La colonización fue una presión sobre las comunidades originarias que desestabilizó definitivamente todo su sistema. El territorio se hizo espacio y la tierra propiedad, y entonces fueron traídos desde África, por millones, otros igualmente desterrados. El conocimiento de la naturaleza se ejerció como una forma de poder colonial. Recuperar esos valores es una de los más importantes temas del pensamiento contemporáneo, para los pueblos originarios y para todos los originarios de estos pueblos.

El pensamiento visual se ha implicado fuertemente en este asunto vital, y el artista vuelve a la tierra y se implica con ella como un modo de reconciliación con los poseedores de todos esos saberes, como una re-mitificación de sus secretos y una ritualidad cargada de fuerzas ancestrales. En el imaginario artístico de las islas del Caribe, esas fuerzas ocultas hicieron a la naturaleza depositaria de un saber ancestral. Entre los múltiples sistemas religiosos instalados los procedentes de África están presentes en la religiosidad y en todo el universo de creencias y expresiones culturales de Las Antillas y, aunque con menor visibilidad en las tierras continentales, allí están. En las artes plásticas y la creación visual, ellos adquirieron fuerza mágica para penetrar a los más intrincados espacios del espíritu. Como un arqueólogo, buscador de misterios ocultos y valores protegidos, el artista penetra las zonas oscuras de los misterios para reencontrarse con las energías que han poblado las islas del Caribe, sus tierras y mares, sus bosques y ríos, su historia y su cotidianidad. Se trató de una arqueología espiritual.

Ese imaginario, en momentos sucesivos de la historia del arte ha tenido la mayor significación. La obra de Wifredo Lam, constituyó un hito al revelar en “La Jungla” (1943) esa nueva visión integradora de las fuerzas naturales y sobrenaturales con todas sus metamorfosis. En esa otra dimensión, el ambiente físico que vemos como cañaveral es invocado por el artista como jungla, selva, manigua y monte, y “al negro le gusta el monte,” ha dicho Esteban Montejo, cimarrón inmortalizado en la obra homónima de Miguel Barnet. **En “La Jungla” de Wifredo Lam, la naturaleza y la tierra son recursos plásticos portadores de fuerzas míticas. La puesta en valor de los espíritus que se conjuran en ella significó una inversión del lugar. En ese sentido “La Jungla” es la metáfora de un lugar de plantaciones, de encerramiento, resistencia y liberación, el manifiesto de un arte poética para evocar desde el espacio de la creación, la complejidad de un territorio simbólico en la experiencia histórica y cultural del Caribe.**

En las tendencias artísticas contemporáneas se ha producido una vuelta a la naturaleza lo que relocaliza el tema de la relación del hombre con el medio físico en nuevos planos ideológicos con todos los recursos de la imaginación y un profundo sentido cultural. Una visión de la naturaleza que se incorpora intensamente a la defensa del reino de Caliban.

La colonización produjo una demarcación en el tiempo de la historia, un antes y un después en relación con ese universo natural donde se han debatido los conflictos de innovación, tradición y resistencia desde entonces hasta nuestros días. La contrapartida Próspero-Caliban es ideológica y de índole psico-social. Se encuentra sumamente implicada en todas las vertientes de los imaginarios culturales de nuestro tiempo, pues el poder se extiende a otras formas de dominación cuando ya la colonización parece asunto del pasado.

*Creación y viceversas visuales
Nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere
como primera condición nuestra propia existencia*

Roberto Fernández Retamar

Del caníbal se derivó un canibalismo-otro, una tendencia de pensamiento de base psico-social y cultural que marcó momentos esenciales en la construcción de nuevos paradigmas, valores éticos y estéticos en el universo visual de Nuestra América. La autora nacida en la isla de Guadalupe, Maryse Condé, aporta una mirada del mayor interés sobre el tema al comprender el canibalismo como *reinención* de un concepto para que el sujeto original de esta parte del mundo, no fuera más un monstruo y pudiera presentarse la real imagen del hombre de estas tierras que sueña sus utopías y proyecta su imaginación al futuro. Esa *reinención* supone su comprensión de la diferencia, una forma de revertimiento, una versión anagramática. En el Manifiesto de la Antropofagia -dice Maryse Condé- “la metáfora del canibalismo se extiende a los creadores”²⁷ y al apropiarse de todo “el creador/caníbal hace fuego de cualquier madera.” Brasil aportó la noción simbólica de ese profundo cambio de sentido. **Sin embargo los fundamentos anti-hegemónicos de ese pensamiento social expresados en términos de rebelión y resistencia en el Manifiesto, se localizaron por toda Nuestra América con diversas características, quiere decir, se revelaron en todos los terrenos del quehacer humano, de la cultura artística y en la diseminación social de sus mensajes. Se trató de un punto de giro.**

En su ensayo “Calibán,” Roberto Fernández Retamar distingue la significación que tuvieron estos procesos para la nueva literatura latinoamericana. Como expresión en el pensamiento visual, los creadores comenzaron a transformar la letanía de las tendencias artísticas europeas de finales del siglo XIX y se hicieron portadores de una toma de posición y un cambio de visualidad ante los modelos de referencia llegados desde el viejo continente. La dirección de esas revueltas se orientó, por aquí y por allá, en el camino del reencuentro con la realidad latinoamericana y caribeña. Como se indicó en el “Manifiesto de la Antropofagia,” esa revolución se expresaba en el nacimiento de *una nueva lógica*.

El proceso tenía lugar desde adentro y con la sensible lucidez de los que orientaban los caminos hacia otros modos de expresión de la imaginación creadora. Ese espíritu de época transitó con diversa intensidad y profundidad por los países del continente y por las islas, incluso por los que eran países pero no tenían aún banderas nacionales y tuvieron cultura nacional antes que constituciones republicanas. Cuando Casa de las Américas publicó en noviembre de 1986 una bellísima edición del Manifiesto de la Antropofagia y otros documentos fundadores, llamó a esa compilación *Claves del arte de Nuestra América*. Nada más exacto que lo que fueron, un arsenal de ideas que tuvieron diversos niveles de expresión en lo artístico pero que definían el trayecto de una reivindicación cultural, un nuevo pensamiento social para nuestros pueblos del que seguimos estando muy necesitados hoy por la manera en que se recolocaban la función del arte y de la cultura. **Lo más trascendente en aquellas circunstancias fue el modo en que las escuelas vanguardistas nacidas en Europa, no fueron objeto de un nuevo mimetismo, sino que se reinterpretaban, y mezclaban con los referentes inéditos que aportaban nuestros pueblos, recursos novedosos no solo por los modos de hacer, sino por la manera en que el arte se proyectaba a una nueva dimensión pública como ocurrió con el muralismo mexicano.** El proceso de devorar y metabolizar diferentemente se hacía continental. El lenguaje visual de Próspero había sido el referente de artísticidad y el atributo legitimador de la propia noción de arte. Se trataba de un conflicto no solo de la lengua del conquistador sino de sus lenguajes en todas las esferas de la cultura y el arte, impuestos como modelo. Parafraseando a George Lamming, con ese lenguaje visual fue también que Próspero logró el ascenso al trono, pues la “colonización (...) es sencillamente una tradición de hábitos que se convierten en la forma normal de ver.”²⁸ **Lo que se imponía cambiar era esa normal forma de ver. Es decir la aceptada e instituida. Y como no fuimos clonados sino colonizados, el proceso ha sido de una gran envergadura en todos los planos éticos y estéticos. La cultura popular hizo decisivamente el cambio y el indio, el negro, lo marginalizado y excluido, entraron a formar parte del lenguaje visual con un**

²⁷ A partir de esta frase, los entrecomillados refieren palabras de Mary Condé en el catálogo *Latitud 2004*, Paris.

²⁸ Op. Cit. p. 258



CLACSO

canibalismo devorador sin precedentes, que fundó la estética de la diferencia. Otra vez los artistas serían considerados hechiceros y diabólicos por el modo en que su universo se mostraba extraño y desconocido, en realidad reivindicativo ante la estrategia del poder de Próspero y de los sectores que imponían el gusto dominante. Todo eso hizo rebelde a los artistas y emancipatoria las obras ante los ojos de Próspero.

Con los desfasajes propios de nuestra diversidad de pueblos se inició una trayectoria que no termina y puede definirse como una nueva estética proveniente de un-otro sistema de valores en la geografía cultural mayor de las islas y el continente, esencial como aporte a la visualidad contemporánea. En su relativa autonomía ese arsenal de imágenes, enjuician críticamente el poder y las jerarquías hegemónicas. **En ese sentido valora Maryse Condé que el calibanismo ha sido irreverente pues se apropia y crea, desmonta los signos, fusiona técnicas y procedimientos artísticos diversos. Ese mundo de provocaciones no solo le parece a la autora de extrema modernidad sino un “rechazo intransigente de inscribirse en una línea (...) de pertenencia a una escuela”, “tupí or no tupí, that is the question,” expresaba el Manifiesto antropófago, nuestro problema no es solo de existencia, sino y sobre todo, es un problema de existencia cultural.**



CLACSO

Bibliografía

- Arrom, José Juan. *La otra hazaña de Colón*. Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo. 1979
- Carpentier, Alejo. *El Reino de este Mundo*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1976
- Fernández Retamar, Roberto. "Caliban." *Revista Casa de las Américas*, septiembre-diciembre de 1971, pp. 124-151
- Franco, José Luciano. *Historia de la revolución de Haití*. Academia de Ciencias de Cuba. La Habana. 1966
- Henríquez Ureña, Pedro. "Caribe." *Observaciones sobre el español de América y otros estudios filológicos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1977
- James Figuerola, Joel. *El Caribe entre el ser y el devenir*. Editora Tropical. República Dominicana. 2000
- Lamming, George. *Los placeres del exilio*. Casa de las Américas. La Habana. 2007
- Morejón, Nancy. *Poética de los altares*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 2004
- Murillo Velarde, Pedro. *Geographia histórica*. Madrid. 1972
- Santamaría, Francisco. *Diccionario de americanismos*, México, 1942
- Wood Pujols, Yolanda. "Repensar el espacio Caribe." *Revista Universidad de La Habana*, no. 236, La Habana, 1989, pp. 67-81
- _____. "Lo visual en un sistema mágico-religioso: el vevé." *De la plástica cubana y caribeña*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 191-201

Los estudios visuales y sus articulaciones críticas en trayectorias (des)centradas de historia(s) del arte¹

Yíssel Arce Padrón

Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Historia del Arte y las (re)escrituras de su espacio de autoridad.

“(...) simplemente las herramientas de hoy tenemos que cambiarlas. Si no las cambiamos, entonces seguiremos buscando al Tiziano detrás de Beuys”

Anne Cauquelin

Toda práctica visual, en tanto lenguaje e instancia comunicativa, requiere y exige un *corpus* interdisciplinario de herramientas que construyan desde una perspectiva contingente sus múltiples significados; de modo tal que las preguntas sobre las implicaciones reflexivas de la imagen y sus esferas de sentido en la experiencia sociocultural contemporánea resultan ineludibles. La obra de arte deviene pues, un evento complejo. Un sitio de debate, que expresa y genera conceptos, valores y significados. Las redes que traza con los otros campos instituidos en la sociedad nos permiten aseverar que toda investigación que atraviese el campo artístico no puede desconocer los desplazamientos y transgresiones de las propias prácticas visuales contemporáneas (por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX hasta acá); de ahí que la Historia del Arte y la Estética se hayan visto precisadas a desempolvar sus archivos y reemplazar viejas metodologías. ¿Cómo entender si no, las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la política y con la cultura? ¿Cómo decodificar producciones aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales, sin esconderse detrás de la Historia del Arte o de los criterios de una estética tradicional? ¿Es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la Historia del Arte- tradicionalmente abocada a su “representación”?²

Justamente, esta inquietud epistemológica ha devenido en una de las claves básicas para dialogar con las fisuras críticas que han abierto los estudios visuales³ en las diferentes perspectivas metodológicas que han estructurado (y continúan fraguando) los accidentados –y siempre sinuosos- caminos de la disciplina de Historia del Arte desde el siglo XVIII hasta la actualidad.⁴ Es por ello que me propongo revisar en este ensayo algunas de las limitaciones y potencialidades de los estudios visuales en torno a esta discusión; lo cual nos

¹ Artículo publicado en Rodríguez Bolufé, Olga María (Coord.). *Estudios de Arte Latinoamericano y Caribeño*, Volumen I. UIA, Ciudad de México, 2016, pp. 19-36. ISBN: 978-607-417-396-3.

² Estas son algunas de las interrogantes que se traza un autor como Nicolás Bourriaud en su ya muy conocida y polémica propuesta de Estética Relacional. Ver Nicolas Bourriaud. “Prólogo,” *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo (Ed.), Buenos Aires, 2006, pp. 5-8. También desde las coordenadas de la teoría cinematográfica contemporánea, un autor como Robert Stam elabora algunas interrogantes en la misma dirección cuando plantea: “¿Acaso necesitamos realmente la estética, o ésta se ve irremediabilmente comprometida por sus orígenes en discursos racistas del siglo XVIII? ¿O podemos distinguir entre una “Estética” con mayúsculas, enraizada en el pensamiento racista germánico, y una “estética” con minúsculas entendida como el interés, común a todas las culturas, por la configuración formal de las representaciones de un mundo razonable?” En Stam, Robert. “Los antecedentes de la teoría del cine.” *Teorías del cine. Una Introducción*. Editorial Paidós. Barcelona. 2001. p. 24.

³ Acá estoy siguiendo a autores como Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986; Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Editorial Paidós, Barcelona, 2003 y Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales.” *Revista Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No. 3, Enero 2006, Madrid; aunque a lo largo del ensayo se podrá encontrar una referencia más amplia a otro conjunto de autores y de textos del muy heterogéneo *corpus* de los estudios visuales.

⁴ José Luis Brea ha planteado que “(...) Mientras que en el campo de las producciones artísticas esas convulsiones son habituales (e incluso bienvenidas), lo cierto es que para el ámbito de la reflexión teórica (el ámbito de la Estética entendida básicamente como Teoría del Arte) e histórica (la Historia del Arte) la irrupción de los Estudios Visuales resultó un tanto incómoda e intempestiva. En el momento de su aparición, el ámbito académico parecía apoltronado en un panorama de modelos, escuelas y referentes maestros muy estabilizado, y en cierta forma ajeno a la propia dinamicidad de los objetos de que debían ocuparse. Como si no fueran con él los dramas fabulosos que vive la imagen en nuestros días –con el crucial asentamiento de su forma electrónica-, las transformaciones candentes que afectan al campo de las prácticas culturales en el contexto de la globalización contemporánea, ni aún el impacto que sobre el campo cultural está produciendo la economía característica del capitalismo del conocimiento, el mundo universitario y académico relacionado con el estudio de lo artístico se mantenía perezosamente abandonado en los laureles de sus paradigmas escolásticos más recorridos y asentados.” En Brea, José Luis. *Op. Cit.* p. 8.

permitirá (re)configurar parámetros múltiples para el análisis de las *praxis* simbólicas heterogéneas que se generan en el campo artístico latinoamericano y que precisan de escenarios teóricos complejos y despliegues investigativos que yuxtapongan de manera contingente los presupuestos discursivos de diversos ámbitos de reflexión.

Ya no resulta novedoso afirmar que las prácticas visuales contemporáneas, o al menos gran parte de su producción, permanecen regidas por el espíritu del *ready made* duchampiano. Éstas han convertido al gesto y a la provocación en su código de constitución y acceso; han puesto al arte en una crisis de su evidencia, quiere decir que han puesto en crisis al objeto mismo del arte, a su evidencia ontológica.⁵ Este quiebre con el objeto sublime y con el paradigma estético dominante, implica, entre otras subversiones, un apodíctico rechazo a la estética como disciplina. Conceptualizándola desde sus comienzos ilustrados como aquella extensión metacategorial desprendida de la Filosofía para el análisis artístico y cuyas directrices esencialistas van a dominar todos los acercamientos al arte desde el siglo XVIII y a lo largo de su historia en la modernidad bajo un axioma fundamental: la especificidad del arte es su naturaleza estética, la lógica de lo que Jacques Rancière denominaría el régimen estético de las artes.⁶

De ahí que podríamos plantear que con la difuminación de la esfera de lo propiamente artístico y la ruptura de su espacio de saber autocentrado, comienzan a concurrir dentro del mundo del arte toda una serie de saberes, una multiplicidad de perspectivas que otorgan valor al acto creativo y además, despojan de sustancia unívoca a los recursos mismos de la crítica estética que hemos heredado, donde las preguntas sobre el significado o la función de las prácticas artísticas se trataban como problemas immanentes a la estructura de la obra y sobre los que parecería que la historia no tenía influencia alguna.⁷

Como resultado de esa trayectoria, básicamente adscrita a prácticas institucionales y a sistemáticas operaciones de normativización, invocar para el análisis de las imágenes en la coyuntura actual a la disciplina de Historia del Arte, provoca siempre reacciones encontradas- también podría leerse desmedidas, y enseguida explícito-. En este sentido, los problemáticos pliegues exhibidos por el gesto desacralizador de los estudios visuales vuelven a situar al ejercicio (de) constructivo en un horizonte de posicionamientos intelectuales que enfatiza las críticas sucesivas que ya ha recibido la disciplina desde su propio momento genésico y desde todas las coordenadas posibles;⁸ sin embargo, -una vez

⁵ La cuestión de la evidencia ha sido uno de los planteos más polémicos dentro de los presupuestos axiológicos presentes en un conjunto de autores que han escrito acerca de ello, sobre y desde la disciplina. Sería interesante establecer un contrapunteo entre lo que planteaba Panofsky, por ejemplo y algunos otros teóricos. Dice Panofsky: "(...) Cuando se confronta y se pone en relación una "obra maestra" con otras diversas obras "menos importantes" que hayan surgido motivadamente en el curso de una investigación, entonces la originalidad de la invención, la superioridad de la "obra maestra" en cuanto a composición y a técnica, y a todos los otros aspectos que forjan su "grandeza," se muestran automáticamente como algo evidéntísimo: y esto no a despecho, sino precisamente debido al hecho de que todo el grupo de los materiales examinados ha sido sometido a un idéntico método de análisis y de interpretación." Panofsky, Erwin. "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento." *El significado en las artes visuales*. Editorial Alianza, Madrid, 1979, p. 260. Muy diferente es lo que planteaba Theodor W. Adorno: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia." En Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Editorial Akal, Madrid, 2004, p. 9. Más recientemente, Arthur C. Danto añadiría: "Históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical, y me importaba que esto se entendiera porque significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuente institucionalmente." En Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós, Barcelona, 1999, p. 12.

⁶ Ver Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005.

⁷ A propósito de la definición de obra de arte, también comentaba Arthur C. Danto: "(...) Si alguna definición de arte debe acompañar a las cajas de Brillo de Andy Warhol, es evidente que tal definición no puede basarse en un examen de las obras de arte. (...) Las cajas de Warhol, sin embargo, hacen incluso de esta presunta indefinición un problema, ya que tanto se parecen a lo que por común acuerdo no son obras de arte e irónicamente hacen urgente el tema de la definición. Mi punto de vista es que el inevitable vacío de las definiciones tradicionales de arte reside en el hecho de que cada una de ellas se basaba en características que las cajas de Warhol convierten en irrelevantes para cualquier definición; de suerte que las revoluciones del mundo del arte dejarían la bienintencionada definición sin ninguna conexión con las últimas obras de arte." En Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Editorial Paidós. Barcelona. 2002. p.16.

⁸ Para una revisión de esta genealogía histórica sugiero atender desde una perspectiva crítica las propuestas de Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Editorial Paidós, Barcelona, 2004; Mosquera, Gerardo (Ed.) *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, London, 1996; Oguibe, Olu and Enwezor, Okwui (Eds.) *Reading the contemporary. African Art from theory to the marketplace*. The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, London, 1999.

más-, han obliterado el complejo tejido de posibilidades analíticas que se ha ido configurando paulatinamente y que subyace en los intersticios de esos jirones críticos, en los desplazamientos, transmutaciones, apropiaciones y traducciones múltiples que ha tenido la disciplina por parte de miradas y experiencias (des) centradas y disidentes desde América Latina, el Caribe, África, Asia y la propia Europa; pero también desde otros saberes disciplinares, desde la academia, desde la institución arte, desde el museo, desde las propuestas curatoriales y las prácticas visuales, desde el espacio cotidiano.

Ante esto, me pregunto ¿qué implicaciones han tenido esas experiencias en los modos en que los estudios visuales siguen construyendo monóticamente al sujeto teórico Historia del Arte? ¿Es que acaso esas narrativas y sus puestas en escena no han contribuido a erosionar, en alguna medida, los cimientos del espacio jerárquico y de absoluta autoridad en el que insistimos en ubicar a la disciplina? ¿Bajo qué imperativos los estudios visuales homogeneizan –universalizándola- la tradición epistemológica (básicamente de orden eurocéntrica) y el lugar de enunciación desde los cuales circunscriben a la Historia del Arte? ¿Qué plataforma reflexiva nos pueden brindar a propósito de esta discusión el modo en que los estudios culturales y postcoloniales, desde sus particularidades teóricas, complejizan los escenarios y las interacciones –históricamente situadas- de las relaciones de poder que atraviesan, configuran y (re) significan las prácticas visuales? ¿Cómo visibilizar y multiplicar las perspectivas y los emplazamientos desde los que se elaboran relatos contingentes de historia(s) del arte?

Es obvio que no pretendo reivindicar acá –es más, no creo que sea posible ni necesario- una noción sustancialista de la Historia del Arte pensada en los términos de una historia lineal y unívoca -carente de tensiones- de los objetos de arte y sus cualidades estructurales, como documento de la inmanencia evolutiva del arte y como objetivación simbólica de los diversos escenarios históricos; efectivamente esos han sido y siguen siendo algunos de los derroteros hegemónicos de la *praxis* axiológica de la Historia del Arte. Tampoco quiero sumarme a los críticos e historiadores ortodoxos que sigilosamente, sin nombrarla, -por aquello de mantener una actitud políticamente correcta con la lógica predominante del pensamiento teórico contemporáneo- custodian las porosas barreras de una autonomía del arte, que siendo rigurosos siempre ha mantenido un correlato bastante productivo con los procesos de heteronomía del arte.⁹ De ahí que encontremos testimonios de un contraataque, por momentos infértil, hacia el arsenal de propuestas disruptivas de los estudios visuales.¹⁰

Más que centrarme en los vericuetos del conflicto, lo que me interesa explorar acá son las diferentes tesituras que para el análisis de las estrategias de significación de las prácticas visuales compromete la disputa; permitiéndonos privilegiar en esta indagación por la construcción de sentidos un enfoque más relacional que referencial; esto implica producir lecturas transversales del conjunto de discursividades que atraviesan las imágenes, pero, sobre todo, encontrar asideros para reflexionar sobre el arte como un sistema de relaciones, no como un ser en sí mismo, sino como un proceder que va a constituirse en la interacción de todos los agentes del capital simbólico que estructuran y condicionan el espacio creativo; esto facilitaría además, la implementación de estrategias de análisis específicas para cada práctica visual. **Se trata entonces de un ejercicio consciente de descolonización de una noción restringida y empaquetada de la Historia del Arte hacia una experiencia cultural mucho más desarticulada (abierta) y anti paradigmática de la misma.**

En un texto absolutamente provocador Dipesch Chakrabarty –uno de los miembros más destacados del grupo de los Estudios Subalternos- invita a replantear críticamente la

⁹ Para una discusión más amplia sobre los procesos de autonomía-heteronomía ver Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Editorial Península, Barcelona, 1987.

¹⁰ Resulta elocuente de esto el “Cuestionario OCTOBER de cultura visual,” en especial las declaraciones de Thomas Crow y Martin Jay, así como los artículos en la misma edición de la revista de Hal Foster y Rosalind Krauss. Ver “Cuestionario sobre Cultura Visual.” En Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003, Madrid, pp. 83-126.



persistencia (léase centralidad) de la razón europea, instaurada como el sistema de codificación, y por supuesto de decodificación, de la razón universal, en las producciones y estructuras del pensamiento colonizado. Su propuesta de *provincializar* Europa, sin negar las conjunciones con el legado ilustrado que necesariamente han articulado nuestros saberes “otrizados,” resulta una estrategia para repensar la cotidianidad de la impronta postcolonial de ese eurocentrismo. De ahí que **los ejercicios de contextualización y traducción de los procesos y conceptos que movilizan y dan cuenta de las historias particulares resultan imprescindibles en las coordenadas de la reflexión contemporánea.**¹¹

Las categorías o las palabras que habíamos tomado prestadas de las historias europeas habían encontrado un nuevo hogar en nuestras prácticas. “(...) “Provincializar” Europa era precisamente descubrir cómo y en qué sentido las ideas europeas que eran universales, al mismo tiempo, habían surgido de tradiciones intelectuales e históricas muy particulares, las cuales no podían aspirar a ninguna validez universal. (...) el universal es una figura de gran inestabilidad, una variable necesaria en nuestro empeño por pensar las cuestiones de la modernidad. Atisbamos sus contornos sólo en tanto que y cuando un particular usurpa su posición. Sin embargo, nada que sea concreto y particular puede ser el universal en sí, pues entrelazados con la imagen acústica de una palabra como “derecho” o “democracia” hay imágenes conceptuales que, pese a ser (a grandes rasgos) traducibles de uno a otro lugar, también encierran elementos que desafían su traducción. Tal desafío a la traducción es, desde luego, parte del proceso cotidiano de la traducción. (...) De manera que provincializar Europa consistía entonces en saber cómo el pensamiento universalista estaba siempre ya modificado por historias particulares, pudiésemos o no desenterrar tales pasados plenamente.”¹²

Con esta motivación podríamos focalizar las significaciones diversas y experiencias múltiples que sobre la propia disciplina engloban las prácticas de la Historia del Arte en América Latina. Esta inquietud teórica, nos impulsaría a *desnaturalizar*, como nos lo sugiere Chakrabarty, los universales con los cuales operamos en nuestras interrogaciones analíticas y a eclosionar los cómodos *locus* de sentido que configuran, incluso, algunos desplazamientos críticos, como el de los propios estudios visuales. De este modo, y a propósito de las premisas que intentan estructurar este ensayo, **concebir una dimensión profunda del quiasma (de)constructivo en torno a la Historia del Arte, precisa trabajar con un concepto complejo de la misma, que quiere decir la confluencia de muchas historias del arte, reales, históricas e imaginadas; con fronteras entre ellas absolutamente escindidas.**¹³ No se trata de negar sus fantasías de universalidad, ni sus prácticas opresoras, se trata de “invadirla”, de alterar su gramática, posicionando sus trayectorias en contexto y escrutando las posibilidades, los emborronamientos, siempre móviles y plurales, que el uso de ese universal ha tenido en escenarios particulares. Elaborar narrativas que trastocan esa instancia universal de la disciplina conlleva desmontar relaciones de poder configuradas históricamente; edificar marcos de sentido sobre una tensión productiva que permita desestabilizar la presunción de un “relato maestro” y, al mismo tiempo, yuxtaponer relatos de *historias del arte*, modelados y desafiados por territorios intelectuales -ubicados por ejercicios autoritarios en el espacio de la diferencia- siempre híbridos, contradictorios y contingentes, en perenne construcción.

Estoy convencida entonces, que es desde una intervención disruptiva que podríamos cuestionar la unidireccionalidad desde la cual conciben su crítica a la disciplina de Historia

¹¹ El título original del libro al cual estoy haciendo alusión es *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Sin embargo, en su traducción al español el título del mismo sufrió un gran empobrecimiento conceptual. Ver Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?* Tusquets Editores, Barcelona, 2008.

¹² *Ibidem*. pp. 15-21.

¹³ A propósito de esto también argumenta Chakrabarty: “Trato de producir una lectura que vea la corriente subterránea de historias singulares y únicas, como enfrentándose siempre al empuje de tales historias universales y produciendo lo concreto como una combinación de la lógica universal de la Historia y los horizontes heterotemporales de innumerables Historias.” En *Op. Cit.*, p. 24.



del Arte los estudios visuales;¹⁴ pero también habitando ese concepto accidentado y plural de la *historia del arte*, tal y como intentamos esbozarlo arriba, es que podríamos redimensionar y articular el instrumental analítico que nos ofrecen distintos acercamientos o metodologías contemporáneas, permitiéndonos realizar cruces productivos en momentos de intensas transformaciones, desplazamientos y deslizamientos en los órdenes simbólicos del espacio cultural; donde el exceso representacional, el impacto de las nuevas tecnologías, la imagen electrónica y el horizonte emergente de lo virtual ocupan un lugar preeminente en los procesos de formación de los imaginarios, en las coordenadas de la geopolítica actual y de la cultura visual de nuestro tiempo. A esto habría que añadirle las nuevas formas de sensibilidad colectiva al interior de las cuales se inscriben y recodifican las discusiones sobre la relación arte-política, memoria, historia, nación, identidad, arte y espacio social. Este cúmulo de circunstancias, sin duda alguna, ha contribuido todavía más a fracturar los presupuestos tradicionales del trabajo disciplinar de la Historia del Arte,¹⁵ imponiendo narrativas dispersivas de la misma; dispersión que ha devenido su mayor signo de vitalidad.

De este modo, podríamos pensar para América Latina en nociones de *historia del arte* que construyan sus matrices reflexivas y operacionales en relación más estrecha con algunas de las directrices de los proyectos interdisciplinarios de los estudios culturales, postcoloniales y visuales –por supuesto, sometiéndolos también a un escrutinio crítico-, ya que el propósito de estos proyectos, de manera general, es ofrecer marcos y plataformas discursivas –léase en esto la renuncia explícita a seguir modelos preestablecidos y coercitivos- que nos permitan comprender los objetos y las prácticas culturales en relación a unas *praxis* sociales más amplias que las contempladas por la Historia del Arte, y “(...) no sólo porque estos hayan reivindicado y escriban sobre la cultura popular o de masas, sino porque también se ocupan de las obras de arte como articulaciones históricas de cuestiones que no pertenecen estrictamente al repertorio cosificado de las genealogías tradicionales de la Historia del Arte.”¹⁶

Esto no significa que el conocimiento histórico del arte sea rechazado o considerado superfluo, como algunos adversarios de los estudios culturales y visuales han tratado de argumentar. Al contrario, con estos, ya no tan nuevos enfoques, las genealogías más que disminuir incrementan su importancia. Pero, precisamente **una diferencia clave entre estos enfoques interdisciplinarios y los tradicionales es el tipo de genealogías dentro de las cuales se consideran que se han constituido los objetos y las prácticas culturales. Éstas ya no se limitan a la historia de las formas artísticas, a las intenciones artísticas, al mecenazgo o a la historia social del arte.** En palabras de Douglas Crimp: “Lejos de abandonar la historia, los estudios culturales intentan reemplazar esta historia del arte cosificada por otras historias (...) lo que está en peligro no es la historia *per se* (lo que en todo caso no deja de ser una ficción), sino qué historia, la historia de quién, la historia con qué propósito.”¹⁷

¹⁴ Matthew Rampley nos recuerda que “la noción de “cultura visual” debe ser considerada con mucho cuidado si se desea utilizar como alternativa para superar las limitaciones etnocéntricas de la noción de arte (...) los defensores de los estudios visuales tendrían que reconocer que estos tienen limitaciones, justo en el momento en que se están planteando como la principal disciplina capaz de reemplazar a la historia del arte.” Ver Rampley, Matthew. “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología.” En *Revista de Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*. No. 3, Enero 2006, Madrid, p. 13.

¹⁵ Keith Moxey, en un texto que ha resultado bastante inspirador para mi presente ensayo –lo cual no significa que coincida plenamente con todas sus ideas-, plantea lo siguiente: “La idea de que la historia del arte debería consistir en a) una historia de los estilos; b) la habilidad de distinguir la mano de un artista de la de otro; c) iconografía (la capacidad de identificar el tema de una obra de arte); d) historia social (la relación de la obra de arte con el contexto cultural que la rodea), parecía banal. ¿Podía reducirse el estudio del arte a estas alternativas? (...) ¿Cómo es que la intensa especulación filosófica que había dado forma al nacimiento de la disciplina se veía ahora desplazada por un empirismo *cuasi* científico? ¿Debían abandonarse las obras de arte ante una tediosa búsqueda de más y más “hechos”? ¿Acaso no corrían el peligro de quedar enterrados bajo el peso de las “pruebas” aducidas para “entenderlas”? Lo que parecía echarse de menos eran ideas nacidas de una intensa, incluso apasionada, relación con las obras en sí mismas (...). En su mayor parte el trabajo disciplinario de la Historia del Arte continúa como si no hiciera falta articular la función social que supuestamente cumple”. Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004, p. 7.

¹⁶ Van Alphen, Ernst. “¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito? Nociones de Historia en Historia del Arte y estudios de la Cultura Visual.” En *Revista Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No. 3, Enero 2006, Madrid, p.82.

¹⁷ *Ibidem*. p. 80.



Matrices de intercambio: diálogos con la cultura visual

“La imagen, lo imaginado y lo imaginario son términos que nos conducen hacia algo importante y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como una práctica social.”

Arjum Appadurai

Cuando los estudios visuales resemantizan con sus propuestas discursivas los modos de pensar lo visual, expanden notablemente, no sólo lo que entenderíamos como objetos o artefactos susceptibles de ser considerados como tal, sino también el horizonte de herramientas metodológicas y los cruces y/o yuxtaposiciones del instrumental conceptual que convocamos para el ejercicio reflexivo en torno a las imágenes. De ahí que cualquier revisión que se haga de algunos de los textos del *corpus* de los llamados estudios visuales se percata de del énfasis que ponen en ubicar a la práctica en el contexto de los procesos creadores que constituyen su entorno cultural, así como en crear zonas de intersección y producción de significados donde se conciba a lo visual –con las implicaciones de sentido y las tensiones que esto conlleva– como un territorio desde el cual desplegarse para establecer muchas otras conexiones.¹⁸ “La cultura visual entendida como un tipo de escritura sobre los objetos culturales que explica su papel de ‘agente activo’ en la cultura.”¹⁹

Bajo estas directrices podríamos considerar lo visual como un lugar de generación de conocimientos, desde el cual orquestar nuevas concepciones para valorar al acontecimiento visual²⁰ como un vector desafiante de interacción social y desde donde se reconozcan la heterogeneidad de las imágenes, las diferentes circunstancias de su producción y la variedad de funciones culturales y sociales a las cuales están apelando, así como la diversificación de los espacios y momentos en que acontece lo artístico, al igual que los procesos reflexivos que desencadena.²¹

Ya el campo de los estudios culturales –acá me refiero básicamente al núcleo de la Escuela de Birmingham– había puesto un acento fundamental en los procesos de interacción de los individuos y sus marcos de significación, investigando ahí los aspectos de dominación ideológica y los nuevos agentes del cambio social. Los emplazamientos críticos de estos estudios tomaron como eje fundamental para sus cuestionamientos un concepto de cultura que en plena mitad del siglo XX seguía desarticulado de las manifestaciones de la llamada baja cultura y de su impronta política. Esta preocupación los llevó a desarrollar múltiples análisis sobre las relaciones de poder y las prácticas culturales populares, por supuesto, enclavadas en cartografías histórico-políticas concretas, lo que Stuart Hall –el intelectual más afanado por densificar la teoría en el seno de los estudios culturales– nombraría como “estructuras complejas de relaciones.”²² “El proyecto del centro de Birmingham es claro. Quiere utilizar métodos y herramientas de la crítica textual y literaria mediante el

¹⁸ Por supuesto, una revisión crítica de ese *corpus* nos permitirá también darnos cuenta de algunos de los vicios de los textos sobre estos estudios que perspicazmente resume Marquard Smith, editor en jefe de la revista *Journal of Visual Culture*: “(...) un campo de investigación que efectivamente parece preocuparse sobremanera por producir definiciones, delineaciones, nombres, historiografías, metodologías, tropologías y cambios de paradigma como una vía para establecerse, dar cuenta de sí mismo y rendir cuenta a los demás. Personalmente, no me extraña que los estudios visuales estén tan ofuscados en estos problemas epistemológicos.” En Smith, Marquard. “Los estudios visuales como estudios de modos de hacer.” En *Revista Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid, p. 163.

¹⁹ *Ibidem*, p.81.

²⁰ Nicholas Mirzoeff conceptualiza el acontecimiento visual de este modo: “(...) las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual. Cuando entramos en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología, experimentamos un acontecimiento visual. Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. Al prestar atención a esa interacción múltiple, intento adelantar estrategias interpretativas más allá del ahora familiar uso de la terminología semiótica.” En Mirzoeff, Nicholas. *Op. Cit.* p. 34.

²¹ Ver Moxey, Keith. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales.” En *Op. Cit.* p. 128.

²² Ver Hall, Stuart. “Codificar y decodificar.” En *Culture, Media and Language*. Hutchinson, London, 1980, pp. 129-139.



desplazamiento de la aplicación de las obras clásicas y legítimas hacia los productos de la cultura de masas, hacia el universo de las prácticas culturales populares.²³ Esta apertura en la reflexión sobre las prácticas culturales, aunado a la defensa de una metodología deliberadamente ecléctica y abierta, provocó que los estudios del mismo nombre comenzaran a jugar un rol decisivo sobre la esfera artística, justamente a partir del traspaso del foco axiológico del arte, desde su naturaleza estética a su proyección cultural. Por supuesto es necesario reconocer aquí en las coordenadas de estos cambios para el campo artístico, el papel que también desempeñaron –en algunos casos desde antes de la segunda mitad del siglo XX- un conjunto de sistemas epistemológicos o perspectivas metodológicas como la iconología, la historia social y la sociología del arte, la psicología de la percepción, la semiótica y la hermenéutica, que desde sus especificidades discursivas y sus limitaciones conceptuales se presentaron como enclaves teóricos para los estudios de la cultura artística.

En el libro *Introducción a los estudios visuales*, Nicholas Mirzoeff trata de definir los nuevos derroteros de este enfoque de la cultura visual y lo hace estableciendo puntos de comunión y, al mismo tiempo, de disrupción con algunos de los elementos previamente puestos en cuestionamiento por los estudios culturales. Aunque disiento con el modo extremadamente simple en que Mirzoeff equipara cultura visual a condición posmoderna, o sumerge a una dentro de la otra –sin problematizar y contextualizar la genealogía de esta última, sus usos históricos, así como sus marcas temporales y espaciales y todas las discusiones teóricas que ha generado- me parece importante atender las diferenciaciones que sugiere con respecto al objeto de investigación de los estudios culturales. **Si bien, como ya hemos argumentado arriba, existía la necesidad histórica -por decirlo de alguna manera- de reivindicar el conjunto de producciones simbólicas de la llamada baja cultura y convertirlos en el centro de atención de todas sus reflexiones, los estudios visuales no se circunscriben a ello, sino que ofrecen prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual; es decir, reabren bajo el signo de la inclusividad los límites de aquellos objetos que enuncian como susceptibles de ser investigados: desde la instantánea hasta el vídeo e incluso la exposición de obras de arte de “éxito”.** En palabras de Mirzoeff:

(...) rechazar a alguien que siempre admira el arte es algo tan banal como celebrar la existencia del consumidor de la cultura de masas. Resumiendo: el “arte” se ha convertido en el Otro opresor para los estudios culturales que permite que la cultura popular se defina a sí misma como tal. (...) se puede decir que el arte y los museos forman, en cierto modo, parte de la cultura de masas en lugar de ser algo opuesto a ella. Si llevamos la definición de arte más allá del terreno formal de las galerías de arte y los museos e incluimos prácticas tales como el carnaval, la fotografía y los medios de comunicación por ordenador, es evidente que la división neta entre “la cultura popular progresiva” y “el gran arte represivo” no tiene sentido. El papel que desempeñan todas las variedades culturales es demasiado complejo y demasiado importante para quedar reducido a estos términos. Esta historia intelectual crea un difícil legado para los estudios de la cultura visual. La cultura visual procura combinar la perspectiva histórica de la historia del arte y los estudios sobre cine con cada paso específico, con cada enfoque característico de los estudios culturales que encierre un compromiso intelectual.²⁴

Estos marcos de admisión que ofrecen los estudios visuales (y que paradójicamente han resultado señalados por los críticos más remisos a comulgar con los presupuestos de la cultura visual como el signo de una incapacidad de separar el estudio del arte del estudio de otros tipos de imágenes, “olvidando” que el arte es sólo una entre las múltiples formas de producción visual, pero sí tratando de “evitar” la amenaza que la noción de lo visual supone para un concepto sustancialista del arte), permiten que las prácticas artísticas de naturaleza

²³Mattelart, Armand y Neveu, Eric. “Los años Birmingham (1964-1980): la primavera de los estudios culturales.” En *Introducción a los estudios culturales*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002, p. 48.

²⁴ Mirzoeff, Nicholas. *Op. Cit.* pp. 31-33.

disímil puedan usufructuar también, desde la inscripción/pertenencia a un campo de estudios que los autoriza y los contiene ya en su enunciado fundacional o genésico, una metodología transdisciplinar– programáticamente indisciplina-, el caldo de cultivo donde se fermentan los estudios visuales, la reivindicación que constituye su propio escenario epistemológico expandido, como nos explicita José Luis Brea;²⁵ un espacio horizontal y crítico de reflexión donde el arte resulte yuxtapuesto e imbricado a otras formas de imaginaria visual y a las operaciones de sentido a las que éstas han sido sometidas. Desde esta perspectiva, el argumento de Keith Moxey es que:

(...) En lugar de ver el ascenso del estudio de las variadas, y a menudo populares, formas de producción de imágenes- en las que el arte está incluido junto a otros tipos de productos visuales- como una amenaza potencial al arte como institución, yo defendería que el valor de estas yuxtaposiciones visuales está en comparar y contrastar el estudio de cada género. La importancia de comparar el estudio de la pintura con, digamos, el estudio de la televisión, o de la publicidad, está en la comprensión de las diferentes maneras en que los estudiosos y los críticos crean significado desde cada medio. La comprensión obtenida por las estrategias heurísticas practicadas en el estudio de uno, puede enriquecer los procedimientos que se usan en la interpretación del otro.²⁶

De ahí que podamos entender lo visual como un lugar interdisciplinario; lo visual como un lugar en el que se crean y se discuten los significados en absoluta dependencia con otros campos sociales, donde se quebrantan los límites estrechos de la trayectoria hegemónica o el “relato maestro” de la disciplina Historia del Arte para buscar un instrumental teórico y metodológico que satisfaga análisis más complejos del objeto artístico. “Al igual que cualquier otro medio para el análisis de los signos, -nos recuerda Mirzoeff, la cultura visual debe estar en conexión con la investigación histórica.”²⁷

Justamente ese énfasis en lo interdisciplinar de los estudios visuales ha sido motivo de sucesivas polémicas que cuestionan la naturaleza y los alcances de la propuesta misma, donde cada mirada analítica y ejercicio escrutador ha depositado sus propias ansiedades disciplinares. En este sentido, resultan bastante elocuentes (y sorprendentes) los argumentos de la crítica e historiadora del arte Rosalind Krauss cuando elabora su respuesta al cuestionario sobre cultura visual publicado en la revista *October*. Allí le reclama a este “suplemento” de interdiscipliniedad la puesta en jaque de las destrezas tradicionalmente asociadas a la disciplina de historia del arte, que la autora conceptualiza como la capacidad de los historiadores del arte de distinguir la “mano” de diferentes artistas, lo cual les permite atribuir obras desconocidas a autores conocidos; el resultado, según esto, sería la erosión de su talento como *connoisseurs* ya que se enfrentan a la necesidad de absorber metodologías conflictivas como la “arqueología” foucaultiana o la semiótica. Para Krauss, los historiadores del arte que participan en programas interdisciplinares, podrán portar su destreza consigo, pero serán incapaces de transmitírsela a las venideras generaciones de estudiantes; entonces, según esta lógica argumentativa, la “impericia” sería la consecuencia final y devastadora para la disciplina al imbricarse en procesos interdisciplinarios.²⁸

Esta supuesta “razón disciplinar” ubica forzosamente la discusión en los marcos de una concepción ahistórica de los procesos constitutivos de la Historia del arte; se trata de una lógica que empaña e invisibiliza las trayectorias heterogéneas y divergentes de los

²⁵ Brea, José Luis. *Op. Cit.* p.13.

²⁶ Moxey, Keith. *Op. Cit.* p. 125. Más adelante el autor también plantea: “Los estudiantes pueden recibir cursos sobre historia del arte, cine o cultura popular, sin sacrificar la especificidad de las tradiciones interpretativas asociadas con los protocolos individuales de cada forma de discurso cultural. Su exposición a tradiciones metodológicas dispares, les permite informar sus propias interpretaciones con la percepción de una gran amplitud de puntos de vista. En el estudio de la historia del arte, por ejemplo, pueden echar mano de teorías y métodos que les son familiares a través de sus estudios de cine o la televisión.” *Op. Cit.* p. 127.

²⁷ Mirzoeff, Nicholas. *Op. Cit.* p. 35.

²⁸ Ver Krauss, Rosalind. “Cuestionario sobre Cultura Visual.” En Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*. No.1, Noviembre 2003, Madrid, pp. 83-126.

dispositivos analíticos que la propia disciplina, incluso en su dimensión más eurocéntrica, ha movilizado para construir contingentemente su “razón de ser” en correlato con los cambios epocales del pensamiento dominante sobre el arte. La univocidad y el anacronismo desde los cuales Rosalind Krauss concibe en estos argumentos la tarea del historiador del arte, ha constituido, a su vez, uno de los ejes más fustigados por las reflexiones críticas para con la Historia del Arte desde el campo de los estudios visuales. Sin embargo, en esa misma coyuntura se ponen en evidencia los lugares teóricos –entiéndase las coordenadas geopolíticas, también eurocéntricas- desde las cuales los estudios visuales *seleccionan* sus ámbitos de referencias y discusiones epistemológicas.

En el escenario de desplazamientos y rupturas que ha caracterizado a la impronta de los estudios visuales habría que preguntarse: ¿dónde ubican sus principales artífices esa zona de contacto –plagada también de contradicciones y negociaciones-, esos espacios de (re) escritura reflexiva que han aportado las diversas experiencias de las historia(s) del arte latinoamericano? ¿Por qué recurrir como fuente, una vez más, a historiadores del arte altamente legitimados por el discurso hegemónico, pero que simplifican y estatizan con sus prácticas las complejidades teórico-metodológicas de la disciplina? ¿Por qué no incluir en las directrices de su campo de estudio a las topografías disruptivas, a las líneas de fuga, que desde las múltiples entradas y salidas a la Historia del Arte, con enfoques disímiles, han configurado pensadores como Mirko Lauer, Nelly Richard, Ticio Escobar, Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero –por solo mencionar unos cuantos- desde América Latina? ¿Por qué no reconocer que en las particularidades de sus investigaciones hay ya una puesta en *praxis* de nociones ampliadas de lo visual, de las articulaciones semánticas que emergen en los presupuestos de sus definiciones y operaciones con la imagen, con sus metodologías híbridas y, sobre todo, interdisciplinarias, o sus preocupaciones pioneras por los significados sociales y políticos del arte?²⁹

Siguiendo ese orden, tendríamos que plantear que las tesis políticas de los regímenes discursivos de la mirada esgrimidos y (des)estructurados por los estudios visuales reproducen también un entramado de relaciones de poder que reactualiza el mapa gnoseológico de las cartografías históricamente ocluidas, de los saberes que se han edificado en los límites y permisibilidades -siempre en tensión- con aquellos territorios académicos autorizados para sostener los actos de enunciación. Este desdibujamiento de la fisonomía del “otro geográfico/cultural” -como síntoma-, ya ha dejado de sorprendernos, pero tampoco debería constituirse en un obstáculo para producir una relación estratégica, coyuntural y crítica con las herramientas que desde los estudios visuales nos permitan someter a análisis constantes los procedimientos y enfoques teórico-metodológicos de una (in)disciplina como la Historia del Arte. En este sentido, Nelly Richard a propósito de la discusión con los estudios culturales en Latinoamérica sugiere que:

La relación entre localidades geoculturales (Estados Unidos, América Latina), localizaciones institucionales (la academia norteamericana, el campo intelectual de la semi-periferia) y situaciones de discursos (hablar “desde”, “sobre”, “como”, etc.) no es una relación dada, natural y fija, sino una relación construida y mediada, es decir, permanentemente deconstruible y rearticulable. Hay una movilidad de intersecciones

²⁹ En una interesante discusión sobre la repercusión de los estudios culturales en América Latina Nelly Richard asegura que “(...) pese a la multiplicidad diversa de pliegues que la recorren internamente, la red académico-metropolitana ejerce el poder representacional de su dominante norteamericana. La “función-centro” de esta dominante académica norteamericana controla los nombres y las categorías de discurso que entran en circulación internacional, y dota de legitimidad institucional a los términos de debate que ella misma clasifica y organiza prepotentemente de acuerdo a sus propias jerarquías conceptuales y político-institucionales. (...) Es cierto que las asimetrías de poder desencadenadas por el efecto globalizador de la máquina académica norteamericana de conocimientos tienden a subordinar lo local (las especificidades, singularidades y diferencialidades de las prácticas latinoamericanas) al poder multicoordinado de lo global, que busca suprimir las irregularidades de contextos susceptibles de accidentar la lisura operacional de sus tecnologías de la reproducción. Efectivamente, la heterogeneidad de lo local latinoamericano tiende a ser homogeneizada por el aparato de traducción académica del latinoamericanismo y de los estudios latinoamericanos, que no toman en cuenta ni la densidad significativa ni la materialidad operativa de sus respectivos contextos de enunciación.” Richard, Nelly. “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana.” En Mato, Daniel (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Editorial CLACSO, Buenos Aires, 2001, p. 188.

entre los estudios culturales norteamericanos y la crítica latinoamericana que deshomogeneiza la relación poder/conocimiento de cada bloque territorial y que puede ser recorrida multidireccionalmente, siempre y cuando no se pierda de vista la necesidad de una flexión metacrítica que someta a vigilancia cada una de estas intersecciones de discurso.³⁰

Bajo este prisma, la manera más productiva de dialogar con los estudios visuales desde las coordenadas políticas de transacción epistemológica en América Latina sería pensarlos como un conjunto de intervenciones estratégicas que nos permiten problematizar las configuraciones y los paradigmas a través de los cuales edificamos los objetos de investigación en el campo artístico y sus procedimientos reflexivos. **Los estudios visuales no vendrían acá (creo que tampoco en Europa ni en Estados Unidos) a borrar o a sustituir los relatos y experiencias diversas de historia(s) del arte, pero sí podrían poner en tensión los marcos o los límites convencionales a través de los cuales producimos relaciones socialmente significativas con las prácticas simbólicas en la contemporaneidad. Creo que la eclosión de esas formulaciones restrictivas de las trayectorias hegemónicas en torno al objeto artístico como entidad autotélica y autosuficiente dentro de los presupuestos de la teoría del arte moderno constituye uno de los aciertos fundamentales de estos estudios críticos.**

En esa perspectiva, resulta también muy relevante el entramado de relaciones de poder, las connotaciones políticas y gnoseológicas en que sumergen estos estudios reflexivos a los hechos de visualidad y visibilización como actos de ver extremadamente complejos. Esto nos permitiría producir análisis que exploren las múltiples conexiones de sentido, las relaciones dentro y fuera del campo, así como los procesos de significación que presenta el hecho artístico desde el momento mismo de su emergencia. **Sobre todo, tomando en cuenta que en la mayoría de nuestros países la institucionalización de la Historia del Arte como disciplina y las narraciones que desde ahí se activan están conectadas con los procesos de legitimación de la búsqueda por parte de los estados-nación de construcciones identitarias que han tendido a singularizar u homogeneizar los componentes de la diferencia cultural. Justamente amalgamar ese trenzado de modos de ver, que implica (des)centralizar también modos de hacer y de producir invisibilizaciones, sometimientos, control, debería ser la labor comprometida y sistemática del historiador latinoamericano del arte.**

³⁰ Ibidem. pp. 188-189.



Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Editorial Akal. Madrid, 2004.
- Belting, Hans. *The end of Art History*. University of Chicago Press. 1987.
- Bourriaud, Nicolas. "Prólogo." En *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo (Ed.). Buenos Aires, 2006.
- Brea, José Luis. "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales." En Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Editorial Península. Barcelona. 1987.
- Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?* Tusquets Editores. Barcelona. 2008.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós. Barcelona. 1999.
- _____. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Editorial Paidós. Barcelona. 2002.
- Hall, Stuart. "Codificar y decodificar." En *Culture, Media and Language*, Hutchinson, London, 1980.
- Krauss, Rosalind. "Cuestionario sobre Cultura Visual." En Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003, Madrid.
- Mattelart, Armand y Neveu, Eric. "Los años Birmingham (1964-1980): la primavera de los estudios culturales." En *Introducción a los estudios culturales*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Editorial Paidós. Barcelona. 2003.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Mosquera, Gerardo (ed.) *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. The Institute of International Visual Arts. The MIT Press. London. 1996.
- Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2004.
- Oguibe, Olu and Enwezor, Okwui (Eds). *Reading the contemporary. African Art from theory to the marketplace*. The Institute of International Visual Arts. The MIT Press. London. 1999.
- Panofsky, Erwin. "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento." En *El significado en las artes visuales*, Editorial Alianza, Madrid, 1979.
- Ramply, Matthew. "La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología," En *Revista de Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*. No. 3, Enero 2006, Madrid.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana." En Mato, Daniel (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Editorial CLACSO, Buenos Aires, 2001.
- Smith, Marquard. "Los estudios visuales como estudios de modos de hacer." En Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid.
- Stam, Robert. "Los antecedentes de la teoría del cine." En *Teorías del cine. Una Introducción*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Editorial Paidós. Barcelona. 2004.
- Van Alphen, Ernst. "¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito? Nociones de Historia en Historia del arte y estudios de la Cultura Visual." En Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid.

Otros discursos, otras realidades. Reflexiones desde el debate teórico y la *praxis* artística en Latinoamérica.¹

Olga María Rodríguez Bolufé

Profesora e investigadora de la Universidad Iberoamericana de México.

Las desigualdades en el estudio, promoción y legitimación de las prácticas artísticas latinoamericanas se vinculan a un complejo proceso histórico en el que resalta el hecho de que los sistemas coloniales, el capitalismo industrial, los proyectos de modernidad y el predominio de las nuevas tecnologías emanaron de Occidente. **En función de la necesaria problematización del concepto de *otredad* que articula la reflexión del presente ensayo, hay que considerar que su génesis, sin lugar a dudas, se ubica en el tiempo, desde el proceso mismo de la conquista y colonización de América. A partir de entonces, la diferencia entre europeos y *nativos* impondrá la *otredad* como conducta: el nativo es el *Otro*, en relación con el modelo impuesto, hegemónico por excelencia, que es el metropolitano.** Sin embargo, ese propio modelo no era exactamente homogéneo, de ahí que en sí mismo estuviera atravesado por "otredades," que generaban desigualdades en sus comportamientos y repertorios culturales.

Por su parte, **desde la visión del originario de las tierras recién colonizadas, el europeo era el *Otro*, de modo que la *otredad* se convierte en un concepto que entraña relatividad y no estatismo, en dependencia de quién lo asume.** Su utilización en el proceso histórico ha estado marcada por un uso peyorativo desde la postura hegemónica de los centros de poder, de ahí que la *otredad* resulte en un proceso que se afina en el pasado y que se complejiza en su devenir, con una gran carga ideológica. ¿Cuál es el factor que se ha comportado como permanente en esta dinámica de su presencia? El marcar la diferencia entre unos y otros: unos como portadores de un modelo normativo y de un sistema de control y "superioridad," otros como despojados del poder económico y político por excelencia, condenados a la supeditación, sin capacidades para filosofar o desarrollar un pensamiento racional y abstracto, seres instintivos y pasionales, siempre aspirando a llegar a ser como aquellos unos que nos condenaron históricamente a ser los otros.

Por lo tanto, no entraña mayor dificultad reconocer que la metacultura operativa de nuestra contemporaneidad es el resultado de la dinámica de esos procesos, difundidos desde los centros de poder económico y político. En consecuencia, las estrategias de imposición, asimilación y reciclaje en la hegemonía de un modelo cultural han estado marcadas históricamente por este proceso del cual los sistemas educativos han sido parte inherente.

No es el objetivo de este trabajo hacer un recuento histórico que valide, en el caso del estudio del arte latinoamericano, la afirmación anterior. Ya se abordó suficientemente el hecho de que también debe considerarse que "si la imposición buscó convertir al *Otro*, el acceso le facilitó usar esta cultura para fines propios, diferentes y transformarla desde dentro,"² como refiere Gerardo Mosquera.

En este sentido habrá que tomarse con mucho cuidado la intención contemporánea, desde los contextos europeos o estadounidenses, de asumir el fragmento, la alteridad, ya desde un enfoque paternalista, disfrazado de relativismo, o incluso desde el ya conocido modelo hegemónico, pues debemos reconocer que la voz de la diversidad ha sido permitida -en muchos casos- con una intención de control. El centro, dice Nelly Richard, "amenaza con

¹ Artículo publicado en Rodríguez Bolufé, Olga María (Coord.). Estudios de Arte Latinoamericano y Caribeño, Volumen I. UIA, Ciudad de México, 2016, pp. 49-68. ISBN: 978-607-417-396-3.

² Gerardo Mosquera. "Dinámicas de identidad en la globalización." Seminario "Globalización, dinámicas culturales y curaduría: una experiencia desde América Latina", Universidad Iberoamericana, México, 2005, p.3.

arrebatarle a la periferia su protagonismo de lo alterno,"³ de ahí que el interés por las alteridades vuelva a colocarnos ante la acción del dominante hacia el dominado, donde el Otro somos una vez más nosotros. En este sentido, amplía Richard:

Se organiza un complejo juego de reconocimientos y desconocimientos que lleva la "función-centro" de la teoría metropolitana, por un lado, a exaltar lo latinoamericano como una especie de alteridad radical que la desborda y la re-energetiza políticamente (tal como ocurrió con el *boom* del testimonio) y, por otro lado, a domesticar esa fuerza de alteridad sometiéndola a su control superior de lectura. Lo latinoamericano es llamado a representarse o a dejarse representar según las coordenadas prefijadas [...] entre otros efectos, suele trazar una cierta línea de división y jerarquía entre teoría y práctica [...] La primera serie de esta cadena de oposiciones (razón, conocimiento, teoría, discurso) designa el poder intelectual de abstracción y conceptualización que define la superioridad del Centro, mientras que la segunda serie (materia, realidad, práctica, experiencia) remire en América Latina a la espontaneidad de la vivencia, al naturalismo del ser, a la empírea del dato.⁴

De hecho, la contraposición de centro y periferia ha tenido que ser rearticulada de un modo más fluido y transversal ante las reconfiguraciones sociales, la proliferación de márgenes, derivadas de las migraciones y los nuevos medios de comunicación, entre muchos otros factores. Como resultado, los casi eternos prejuicios de concebir el arte latinoamericano como derivación de los modelos metropolitanos han cedido su lugar al enaltecimiento de la desigualdad, y el Otro es aclamado por propios y ajenos, al decir de estos teóricos, con sospechosa animosidad. Y esta sospecha la sostengo porque la identidad y la diferencia son categorías en proceso que se forman y se rearticulan en las intersecciones y no pueden asumirse como repertorios fijos, sino como dialécticas de interpretaciones en un devenir.

Por otro lado, sería ingenuo pensar que las divisiones de poder se hayan esfumado. Que las posiciones de sujeto son todas reversibles, permutables e intercambiables, que los límites ya no limitan. Tanto las acciones como los "juegos de lenguajes" siguen condicionados por divisiones y asimetrías de poder que, en el caso de las periferias culturales, obstruyen el flujo multilateral de sus signos, bloqueando vías de reciprocidad en el intercambio de los mensajes.⁵

La propia metacultura occidental ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia y la rearticulación de los intereses del campo subalterno en la actualidad. Las fronteras geográficas, étnicas, sociales y culturales se desdibujan y se analizan hoy desde las posibilidades comunicativas, como espacios porosos; el empuje de los inmigrantes, minorías, allende desplazados, permite que el modelo occidental legitimado ya no únicamente aparente abrirse a la dinámica global, sino que las filtraciones y tensiones provocadas por las alteridades estén ejerciendo una presión poblacional y cultural a tal punto que consigan posicionarse desde sus propios espacios. Vuelvo a remitirme al análisis realizado por Gerardo Mosquera cuando puntualiza:

La cuestión sería hacer la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias, que actuarían transformando la metacultura global. No me refiero sólo a procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones de la metacultura global desde posiciones subalternas, El punto clave reside en quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién ésta es tomada [...].⁶

³ Nelly Richard. "La centro-marginalidad postmoderna." Simposio "Identidad artística y cultural de América Latina, Memorial de América Latina, Sao Paulo, 23 al 25 de septiembre de 1991, mecanoscrito, cit. por Gerardo Mosquera. Catálogo de la exposición *Ante América*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Colombia, 1992, p. 5.

⁴ Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana." En *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, 2001, p. 190.

⁵ Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural." En Catálogo de la exposición *Ante América*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Colombia, 1992, p. 8

⁶ Mosquera, Gerardo. *Op. Cit.* p.4.

Si los artistas contemporáneos nos están mostrando con mayor persistencia que sus entornos pueden trabajar en sus propias poéticas desde dentro, no sólo como referentes contextuales que detonan posturas de compromiso ético, sino también como generadoras de textos; si el arte latinoamericano actual se niega a compartir los *clichés* que históricamente han operado en su difusión y comercialización por la acción innegable de los centros y por la dependencia generada en nuestros países, ¿no será el momento de pensar en generar un modelo pedagógico que asuma el estudio y el análisis reflexivo sobre el decurso histórico y presente del arte de la región, desde las necesidades que impone el propio comportamiento cultural de estos países? Viene al caso considerar la propuesta de Homi K. Bhabha cuando expresa:

Lo teóricamente innovativo y lo políticamente crucial están en la necesidad de pensar más allá de las [...] subjetividades originarias e iniciales, y de enfocar aquellos momentos o procesos que se generan desde la articulación de diferencias culturales. Estos espacios 'intersticiales' proporcionan el terreno para elaborar estrategias que inician nuevos signos de identidad así como lugares innovativos de colaboración.⁷

Este texto reflexionará sobre la necesidad de revertir, mediante investigaciones y proyectos de trabajo conjunto, la noción de periferia que ha rodeado a nuestros países, con vistas a promover la ubicación de los aportes artísticos latinoamericanos y caribeños, ante la persistencia de sistemas de enseñanza que ignoran y subestiman lo que ya se ha convertido en una presencia más que significativa en el contexto internacional del arte y que, debido a rígidas tradiciones y control de los centros, aún no consiguen insertarse adecuadamente en el ámbito de la formación profesional.

De cualquier manera, la reflexión que hagamos de esa propuesta será en función del espacio académico, entendido éste como el espacio de formación universitaria que también está marcado por la histórica determinante del modelo cultural impuesto. En este sentido, coincido con Nelly Richard en que "estas divisiones entre lo global y lo local, que rediseñan el paisaje económico y comunicativo de la sociedad y de las culturas latinoamericanas, animan también la discusión en torno a los nuevos modelos de reorganización del conocimiento susceptibles de analizar los cambios de lo social y lo cultural en América Latina."⁸

La presencia que van teniendo las reacciones personales de los artistas frente a sus respectivos contextos locales, la fundación de espacios alternativos y de acciones que se desplazan de la institución arte, la introducción de nuevas problemáticas con la consecuente infiltración de las diferencias culturales en circuitos artísticos más amplios nos coloca, como educadores, ante la urgencia de replantearnos la formación intelectual en América Latina, en especial en el campo de los estudios de arte.

En este sentido, se impone ejercer el pensamiento crítico en la brecha, en el intersticio deslizante que distingue las prácticas actuales en la región y así modificar el sistema de codificación que continúa en poder de la academia metropolitana. En esta línea, debemos considerar que la representación de las desigualdades desde los centros también cae con frecuencia en el peligro de simplificar a una condición predeterminedada de la mujer, el negro, el *gay* o el latino, por solo citar ejemplos más frecuentes, sin considerar alternativas que pueda fracturar ese bloque reivindicatorio, y donde el imaginario simbólico de las poéticas culturales es capaz de generar escapes para los registros convenidos de identificación social.

Para Nelly Richard, el concepto de "crítica cultural" se sitúa a mitad de camino entre los estudios culturales, la filosofía de la reconstrucción y la teoría crítica, ya que "se desliza entre disciplina y disciplina mediante una práctica fronteriza de la escritura que analiza las articulaciones de poder del social y lo cultural, pero sin dejar de lado las complejas

⁷ Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge. Londres/NuevaYork. 1994. pp. 1-2.

⁸ Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana." *Op. Cit.* p. 187.

refracciones simbólico-culturales de la estética." No obstante, la propia autora reconoce que ni siquiera la crítica cultural consigue dar solución a "las tensiones entre trabajo académico y práctica intelectual, es decir, entre la delimitada interioridad de la profesión universitaria y los bordes de intervención extra-disciplinarios a partir de los cuales ampliar socialmente la crítica a los ordenamientos burocráticos."⁹

Visto de esta manera, aunque se produzcan cambios de relación entre las disciplinas del campo intelectual, su efecto no se concretaría en forma determinante en la trama viva de las interrelaciones cotidianas y la cultura académica.¹⁰ Al respecto afirma Richard:

Por mucho que se invite regularmente a América Latina a debatir sobre la crisis de centralidad de la institución cultural como aparente protagonista de una subversión del canon metropolitano, la red que articula el debate postcolonial es la certificada por el poder fáctico de la Internacional académica, cuya serie coordinada de programas de estudio, líneas editoriales y sistemas de becas fija y sanciona tanto la vigencia teórica como la remunerabilidad de las investigaciones en curso de acuerdo a valores de explotación.¹¹

Néstor García Canclini, por su parte, contribuye a clarificar el entendimiento de una mayor diversidad práctica de articulaciones profesionales en nuestras universidades porque "los investigadores de América Latina combinamos más frecuentemente nuestra pertenencia universitaria con el periodismo, la militancia política y social o la participación en organismos públicos, todo lo cual posibilita relaciones más móviles entre campos del saber y de la acción."¹²

Asumir entonces nuestro papel de formadores, mediante una práctica intelectual que active el juicio crítico, pondría a circular el saber por redes amplias de intervención y activaría la capacidad de generar lenguajes no mimetizados, así como de instrumentar y difundir nuevas voces, incluso las de los propios sujetos en formación.

Muchas experiencias se pueden recoger en este sentido en nuestras universidades; en ocasiones, como acciones puntuales que consiguen generar grupos de trabajo y sistematizar estas prácticas. Pero aún se manifiestan como hechos aislados, no concatenados con un sistema institucional que continúa inspirado en modelos externos de propagación del saber, selectivo y modélico.

En ocasión de la muestra colectiva *Ante América* (1992), Gerardo Mosquera refería: "Los latinoamericanos, que tanto tenemos en común, estamos urgidos de integrarnos aceptando nuestra compleja diversidad. El propósito despierta la aprobación general, pero avanza muy poco en la práctica debido a la mezquindad localista que fragmentó el continente y persiste hasta hoy."¹³ Y he ahí otro de los grandes dilemas: nosotros mismos le damos continuidad al modelo metropolitano de concebir América, o nos volcamos internamente a estudiar y privilegiar al arte de nuestros países de origen, en un proceso de introspección que puede convertirse en obstáculo, que detona en nacionalismos a ultranza y desconocimiento de sus interlocutores en el escenario geocultural que dialoga con circunstancias comunes.

De este modo, es frecuente encontrarnos ante la disyuntiva en el momento de orientar la consulta bibliográfica a nuestros alumnos: las historias panorámicas del arte latinoamericano que repiten discursos, autores, artistas y obras desde el enfoque de la metacultura occidental, o los estudios monográficos por países, en general debidos a la autoría de

⁹ Idem. p.11.

¹⁰ Rowe, William. "La crítica cultural: problemas y perspectivas." en *Nuevo texto crítico*, Stanford University, no. 14-15, julio de 1994-junio de 1995, p.42.

¹¹ Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo (...)." *Op. Cit.* p.9.

¹² García Canclini, Néstor. "Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo." Conferencia en la Asociación Antropológica Americana, San Francisco, 1996, p. 1, cit. por Nelly Richard en "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana." En *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Buenos Aires. 2001. p. 195.

¹³ Mosquera, Gerardo. Catálogo de la exposición *Ante América*. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Colombia. 1992. p. l.

investigadores nacionales. Este escenario lo favorecen proyectos que se han divulgado desde la década de los ochenta, encaminados a difundir desde Latinoamérica las principales disyuntivas que se van dando en la creación y en la crítica de arte, lo que Walter Mignolo definiría como la necesidad de "establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica,"¹⁴ incluso más allá de sus respectivos países de origen y hábitat. Así, se fue afirmando el valor estratégico de un conocimiento localizado, a partir de teorizar la experiencia y conseguir difundirla. Comenta Nelly Richard:

Las ambigüedades y contradicciones de ese mapa nos exigen repensar más finamente que nunca el valor de cada localización teórica, es decir, la condición de experiencia surgida, para cada uno de nosotros, del acto de pensar la teoría insertos en una determinada localidad geocultural a través de la relación -construida- entre emplazamiento de sujeto y mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posición de discurso.¹⁵

Otro de los vicios de la historiografía del arte latinoamericano elaborada por los centros, sobre todo, es la omisión del estudio de las revistas como campo de intervención crítica, como un espacio pleno para trabajar con las "ideas fuera de lugar," como un espacio fecundo generador de cambios, activador de polémicas, genuino en su heterogeneidad. Al respecto, valen destacar los esfuerzos realizados por colegas de diversos países de Latinoamérica y el Caribe (Silvia Dolinka, Marisela Rodríguez, Luz Merino Acosta, Rocío Guerrero, Lydia Elizalde, entre muchos otros) que se han comprometido con la laboriosa tarea de desentrañar en las revistas la conformación de discursos nada monolíticos ni románticamente identitarios, sino de confrontaciones y búsquedas complejas y en muchas ocasiones, fragmentadas e inconclusas.¹⁶

Sin embargo, al detectar prejuicios y obstáculos debemos reconocer que, a pesar de todos los esfuerzos, el conocimiento del arte latinoamericano en el propio continente y las islas evidencia que las barreras no sólo se trazan entre el sur y el norte, a consecuencia de la histórica relación de poder, sino entre nosotros mismos.

Otro tanto ocurre con los estudios sobre cine en América Latina, refiere el investigador mexicano Lauro Zavala:

La insularidad interna en los estudios cinematográficos en América Latina consiste en el desconocimiento que existe en cada uno de nuestros países de lo que se produce en la región en el campo de la investigación universitaria y de la crítica en general. En otras palabras, todos sabemos que los estudios sobre cine producidos en cada uno de nuestros países difícilmente circulan entre los demás países de la región, de manera paralela a lo que ocurre con la distribución de los materiales cinematográficos. Así como en México no se conocen las películas producidas en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba o Venezuela (con excepciones extremadamente raras), de la misma manera los estudios sobre cine producidos en cada país latinoamericano, sólo en casos excepcionales, llegan a circular más allá de las fronteras nacionales.¹⁷

Por otro lado, lo que ya ha mostrado notables resultados en las artes plásticas, con la concepción de exhibiciones internacionales, en algunas bienales o en congresos y seminarios teóricos, aún no consigue incorporarse con organicidad y solidez en la conformación de programas de estudio de la propia zona.

¹⁴ Mignolo, Walter. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales," en Beatriz González Stephan (ed.). *Cultura y Tercer Mundo*, tomo 1, Nueva Sociedad, Caracas, 1996, p. 119.

¹⁵ Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo (...)" *Op. Cit.* p.20

¹⁶ Al respecto, vale hacer mención del proyecto editorial concretado en su primer volumen en el año 2008, *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1950*, coordinado por Lydia Elizalde, de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en co-edición con la Universidad Iberoamericana y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en México. Otra de las acciones en esta línea fue el Primer Encuentro Internacional de Revistas Caribeñas, convocado por el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, en Cuba, efectuado en noviembre de 2009.

¹⁷ Zavala, Lauro. "La teoría del cine en Nuestra América." En *Archipiélago*, 18:70, 2010, pp. 42-47.

El debate entre comunidades científicas de América Latina aún es insuficiente. Un enfoque interesante respecto al intelectual de la región es el de Sarah de Mojica:

Su situación no es en nada comparable a la de los intelectuales en las instituciones de enseñanza superior en los países metropolitanos, quienes a través de los procesos de docencia o de publicaciones se ven confrontados por el pluralismo cultural. En el mismo sentido hay que considerar también las reinveniones que han tenido que producir los propios intelectuales latinoamericanos para legitimar sus reflexiones coyunturales (¿pragmáticas?) en situaciones de actuación, que miradas como respuestas inmediatas, tienen la ventaja de suscitar la liberación de nuevos horizontes de preguntas y de abrir espacios alternativos de construcción simbólica.¹⁸

Por su parte, Román de la Campa asume la idea de que se globaliza el estudio de lo latinoamericano, se integran sus textos principales al canon occidental, pero disminuyen o desaparecen las posibilidades de investigación para muchos intelectuales en Latinoamérica. Desde el punto de vista del autor, la mayoría de los cargos académicos actuales apenas permiten subsistir y la investigación remunerada es más bien un lujo de pocos que no llega a muchos jóvenes. Concluye entonces que la intelectualidad latinoamericana descubre, tarde o temprano, que las condiciones necesarias para la crítica literaria y cultural se obtienen primordialmente mediante becas y puestos en el exterior.¹⁹ Si bien hay que reconocer que el autor es directo en su apreciación, en este caso, pienso que el matiz es necesario para no reducir en forma tan drástica la apreciación sobre las posibilidades de investigación en nuestros países.

En México, los estudiantes de posgrado que no han contactado previamente con el estudio del arte latinoamericano optan por dirigir sus miradas a ramas y artistas "internacionales" (es decir de Europa o de América del Norte) o nacionales, sin sospechar siquiera de la existencia de expresiones que pueden venir como anillo al dedo a sus indagaciones, en el propio contexto continental o insular. Esa geografía de los poderes, o política de las instituciones, es justamente el escenario conflictivo en que se mueven los saberes fronterizos y, en especial, la crítica. Por esta razón, la pasividad del sentido en estado neutro debe ser compulsada.

Lo interesante es que una vez egresados, los otrora estudiantes se insertan de inmediato en un circuito de circulación de la obra, en la que están mediando otros derroteros; se insertan también en la propuesta de fundaciones privadas o de la organización de eventos teóricos que apuestan por una mirada diferente a la que entrenaron en los salones universitarios. Y entonces este panorama nos compromete a repensar el modelo de la academia universitaria y la enseñanza de la historia del arte latinoamericano, en esa trama espesa y compleja que emana de las instancias de poder de la costumbre y de lo ya legitimado.

Pero el dilema se torna más conflictivo cuando el sistema educacional previo, no dota al estudiante de referentes de conocimiento sobre la historia cultural latinoamericana. Ante esta circunstancia se refuerza desde el proceso formativo un conciencia de alianza hegemónica, que deja de lado la necesaria ubicación histórico-cultural del estudio de los procesos culturales nacionales, insertos con sus respectivas particularidades, en el necesario conocimiento de problemáticas inherentes a su espacio geocultural por naturaleza. Se trata de un proceso que se entiende a la luz de las dinámicas que han ido relacionando estos territorios desde una perspectiva histórica y de vinculación geográfica y en consecuencia, también de transmisión de modelos.

¹⁸ Mojica, Sarah de. "Cartografías culturales en debate: culturas híbridas-No simultaneidad-Modernidad periférica." En *Culturas híbridas. No simultaneidad. Modernidad periférica: mapas culturales para la América Latina*, Sarah de Mojica (comp.), Wissenschaftlicher Verlag, Berlín, 2000, p. 10.

¹⁹ Campa, Román de la. "Latinoamérica y sus nuevos cánones: Discurso poscolonial, diásporas y enunciación fronteriza." En, *Culturas híbridas. No simultaneidad. Modernidad periférica: mapas culturales para la América Latina*, Sarah de Mojica (comp.), Wissenschaftlicher Verlag, Berlín. 2000. p. 24.



Por su parte, la actividad intelectual comprometida, así como la efervescencia de determinadas instituciones académicas y el dinámico espacio expositivo, mayormente detectado en los museos y galerías capitalinos, que incluyen muestras de artistas latinoamericanos y caribeños, arrojan resultados estimulantes.

El curador Cuauhtémoc Medina organizó en 2009 el VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) con el tema *Sur, Sur, Sur...*, metáfora de los reclamos de los márgenes, de las periferias históricamente subordinadas, donde se reunió un numeroso grupo de estudiantes de artes plásticas y de historia del arte, académicos, curadores, artistas, de muchas latitudes del orbe, para reflexionar con hondura y eticidad sobre los retos y prejuicios de la representación y de la autorrepresentación del sur.

Como éste, muchos esfuerzos en el ámbito del debate teórico se reconocen como una constante en México. Los coloquios organizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM cada año, la recepción de estudiantes latinoamericanos en los posgrados institucionales y el estímulo y la asesoría para el desarrollo de trabajos de titulación vinculados con el estudio del arte latinoamericano ofrecen pautas para pensar en que el panorama no es tan desolador.

Se requiere, sin lugar a dudas, una proyección que consiga concretarse de manera más orgánica en el propio proceso de formación de esa intelectualidad desligada del conocimiento medular de hechos culturales claves en la historia de la región. Los tiempos en los cuales distinguir el estilo, el procedimiento técnico y reconocer al artista con sus respectivas características de aportes formales han ido abriéndose a la inclusión de otros saberes que deben interactuar con el estudio del arte.

Apuntábamos en párrafos previos cómo en el ámbito expositivo la dinámica es otra. Y es que tanto el mercado como el sistema institucional del arte en el ámbito internacional se han adelantado, con sus intenciones ya por todos conocidas, en la promoción y reconocimiento del arte latinoamericano y caribeño. Museos como el Rufino Tamayo, el Universitario del Chopo o más recientemente el MUAC,²⁰ en la Ciudad de México y el Marco, en Monterrey, han mantenido un liderazgo en este sentido, con muestras sistemáticas de artistas de la región, cursos, conferencias y otras acciones que contribuyen a enriquecer y ampliar el ejercicio expositivo. Las publicaciones emanadas de estas experiencias en catálogos y artículos completan el sistema de acciones que dan continuidad a ese papel protagónico que México siempre ejerciera como difusor del arte latinoamericano y caribeño desde su territorio.

Por otro lado, también se hace presente el trauma de pensarnos como multinacionales, una vez que los relatos totalizadores de nuestras identidades promovidos por las burguesías criollas no tuvieron en cuenta la diversidad étnica y la marginación social. Nuevamente, las brechas y los intersticios nos colocan en la disyuntiva de reacomodar los paradigmas de nuestros propios discursos acerca de la identidad y considerar el peso de las desigualdades y sus consecuentemente diversos modelos de representación. Y aquí se presenta el desafío de lo intercultural como un reconocimiento de la diversidad desde nosotros mismos, que sigue sin resolverse al interior de la región, en especial, en la concepción de la enseñanza sobre estos temas.

Es interesante traer a colación el testimonio del puertorriqueño Antonio Martorell, quien durante el acto de entrega de la medalla Haydeé Santamaría, en la Casa de Las Américas (Cuba), en marzo de 2009, expresaba:

De ahí que el comunicador que pretende ser artista o el artista que aspira a comunicar, asuma diversos lenguajes, variedad de herramientas con las cuales construir puentes entre las distintas islas del sentido que componen un archipiélago

²⁰ Museo de Arte Contemporáneo. (Nota de la editora).

revuelto y tormentoso, modos y voluntades que chocan entre sí, se dicen y desdicen, se "imaginan" en el sentido literal de transformarse en "imagen" de sí misma.²¹

Ivone Pinni identifica en estas posturas que "el artista asume que [...] debe redefinir su práctica artística y dar a conocer todo el capital cultural que tiene en sus manos. Mirar el pasado, redescubrirlo, permitirá asumir la diferencia con los otros y por lo tanto precisar rasgos de

²¹Martorell, Antonio. "He llegado a ser aprendiz de mucho y maestro de nada." En *La Ventana*, La Habana, no.228, 3 de abril de 2009, p. 1.



identidad."²² Vista de este modo, **la crítica de arte desde Latinoamérica también debe considerar que las mediaciones discursivas requieren ser desmontadas y reconstruidas continuamente, y esto subyace también en la práctica docente, en la formación de las nuevas generaciones de críticos.**

Si la enseñanza del arte latinoamericano en los centros sigue atada a los metarrelatos occidentales, tampoco podemos dar por sentado que se trata de un proceso negativo o inamovible.²³ Al investigador español Rodrigo Gutiérrez Viñuales se debió la iniciativa de reunir un grupo de ensayos de autores españoles y latinoamericanos, con el objetivo de proponer otras historias del arte latinoamericano del siglo XX. La inclusión de ensayos sobre la región del Chaco argentino-paraguayo, las provincias de Santa Fe y Salta, en Argentina, y la ciudad de Maracaibo, en el interior de Venezuela, con abordajes desde la fotografía, la arquitectura, las artes plásticas y el teatro, ponen de relieve el significado del margen, de las representaciones de la desigualdad, incluso desde la perspectiva de publicaciones generadas por los centros. Lo cual, lamentablemente, no se promueve en nuestros propios territorios que siguen reiterando en muchas ocasiones, un modelo historiográfico superado y aferrado a convenciones ya no operantes.

Gutiérrez Viñuales apunta en el prólogo del libro una de las problemáticas más acuciantes en nuestra historiografía artística: la prevalencia de las capitales como especies de sub-metrópolis que controlan y difunden, desde sus consagrados espacios, a los artistas activos más innovadores. Sin embargo, este panorama también parece transformarse, en la medida en que muchos artistas localizan en las provincias el caudal más intenso de una cultura viva que todavía emite mensajes continuos a la época contemporánea.²⁴

A partir de las experiencias citadas, sugiero trabajar en una propuesta generada desde América Latina que ofrezca posibilidades de estudio de sus acontecimientos y prácticas artísticas, mediante el reconocimiento de los vínculos entre los países de la región y *no únicamente* a partir de referentes de Europa o Estados Unidos. Asumiría para su puesta en marcha el necesario cuestionamiento de los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales, la intención manifiesta de dismantelar las totalizaciones, incluso las de nuestros propios discursos. En este sentido, nos recuerda Mosquera que ya se ha convertido en retórica que a los artistas latinoamericanos "para visar su originalidad se les demanda ser *fantastic*, no parecerse a nadie o parecerse a Frida (...). Lo plausible sería analizar cómo el arte de un país o región dados satisfacen las demandas estéticas, culturales, sociales, comunicativas, etc., de la comunidad desde y para la cual se hace."²⁵ Esta apreciación nos conduce también al escabroso tema del autoexotismo, como resultado de expectativas de mercado, lo cual reinstala el concepto de otredad desde la voluntad de algunos artistas inclinados a *otrizarse*.

En el texto que Néstor García Canclini publicó en 1994 con el peculiar título de "Rehacer los pasaportes," comentaba:

(...) se construyen ahora [las identidades] no sólo en relación con territorios únicos, sino en la intersección multicultural de objetos, mensajes y personas

²² Pinni, Ivone. *Fragments de memoria, los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Biblioteca Virtual del Banco de la República. Colombia. 19 de agosto de 2003. p. 1.

²³ Siempre que me refiero a las series de castas de la Nueva España en mis clases tengo que informarle a mis alumnos que entre las primeras investigaciones sólidas y sistemáticas emanadas desde Europa sobre estas obras, están las que se publicaron en España por parte de María de la Concepción García, directora del Museo de América. Algo similar sucede cuando no puedo dejar de mencionar el sostenido trabajo desarrollado por investigadores europeos como Ramón y Rodrigo Gutiérrez, en España, o Mario Sartor en Italia, que engrosan la lista de autores más rigurosos y de más sostenido trabajo académico en el ámbito de publicaciones en el estudio del arte latinoamericano.

²⁴ Un claro ejemplo de este proceso lo tenemos en la representación de artistas latinoamericanos en la 28 edición de la Bienal de Sao Paulo. De los 18 participantes del continente, 12 continúan viviendo en sus países de origen y, de hecho, son varios los que permanecen en las provincias donde nacieron.

²⁵ Mosquera, Gerardo. Catálogo de la exposición *Ante América*. Op. Cit. p. 4.

procedentes de rumbos diversos.²⁶ Sin embargo, traigo a colación la reflexión del cubano José Manuel Noceda, cuando reconoce que "(...) existen otras redes recónditas de conexión y comunicación para nada más mediáticas y sí estructurales por las que, si pretendemos asomarnos a los comportamientos contradictorios desde la perspectiva de realidades como las del Caribe y Centroamérica, se nos obliga a considerar la compleja matriz histórico-cultural de la región."²⁷

En esta línea, los artistas, más que representar los contextos, construyen sus obras desde ellos, de ahí que el exotismo queda relegado y se subraya la emergencia de nuevos sujetos culturales, que nos exigen la comprensión integradora de los espacios desde los que se conciben las obras.

Articulemos entonces estos supuestos teórico-metodológicos aquí revisados y problematizados acerca de la otredad y la desigualdad como ejes para el discurso artístico, que se revelan también en las dinámicas de la enseñanza y la investigación sobre el arte de América Latina. **¿Cómo podemos, desde la historia del arte, activar estas nociones y proponer narraciones que, al contrario de dar exotismo a la diferencia o enaltecerla a la manera de la modernidad, nos permitan un análisis argumentado y relacional?**

El tema de la desigualdad en la representación ha sido una constante en el arte latinoamericano y caribeño, que se resignifica y se vuelve más compleja en su diversidad. Sería interminable la lista de creadores que en estas latitudes se encuentran enfrascados en estos temas y actitudes. Casos como el de Teresa Margolles en México han alcanzado una resonancia internacional en los últimos años, por la autenticidad del dispositivo que detona tantas denuncias y voces de dolor.

La obra de la artista cubana Belkis Ayón Manso (1967-1999) nos permite abordar la autorrepresentación de las desigualdades desde una postura transgresora, donde subyacen las tensiones entre las otredades, que confluyen en los escenarios de tensión en los que acontece su trabajo. **Para implementar un método de análisis que enriquezca la historia del arte latinoamericano, desde nuestras propias circunstancias, la obra de esta grabadora cubana sintetiza, en buena medida, las posibilidades de incorporar la subjetividad y el imaginario como ejes de sentido para el desarrollo de la propuesta artística.**

La obra de Ayón es resultado de una acuciosa investigación que desde sus años de estudiante fue madurando, tanto en el manejo técnico de la colografía como alternativa emergente ante las dificultades materiales en Cuba por los años noventa, como en su conocimiento y consecuente transgresión del repertorio mítico y ritual de la secta afrocubana Abakuá, también conocida como de los ñáñigos. Vale aclarar que la aproximación que Belkis hizo a esta realidad social y religiosa que pervive en la Cuba contemporánea fue por la vía intelectual, una vez que por la naturaleza cerrada y masculina de la secta le fue imposible acceder directamente a la vivencia tangible. De ahí que el camino recorrido la llevó a concentrarse en aspectos más conceptuales y simbólicos, si bien es importante considerar que asumió también el caudal de imaginarios que circulan en la sociedad cubana sobre esta secta y sus prácticas a lo largo de la historia pasada y presente.

La leyenda mítica nos remite una vez más a las desigualdades y a la lucha de las hegemonías, en este caso, entre los antiguos reinos africanos. La princesa Sikán descubre por coincidencia al Pez Sagrado (Tánze), enviado por Abasí, la divinidad suprema, en torno a cuya adoración podrían hermanarse las naciones en conflicto de la antigua región de Calabar (entre las actuales Nigeria del Sur y Camerún) y restablecer la paz. Sikán, que de acuerdo con las orientaciones prevalecientes en la comunidad por las autoridades religiosas

²⁶ García Canclini, Néstor. "Rehacer los pasaportes." En *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, no. 8, mayo de 1994, p. 32.

²⁷ Noceda, José Manuel. "Navegando el Caribe contemporáneo." En *Coordenadas de arte contemporáneo*, Artecubano Ediciones, La Habana, 2003, p. 141.

debía guardar el secreto, lo reveló a su novio, príncipe de una de las ciudades en guerra. Se firmó la paz sobre la piel de un leopardo, mientras Sikán fue condenada a muerte por no haber guardado el secreto.

De raza negra, conocedora de las prácticas culturales y de las tradiciones contaminadas por continuos procesos transculturales que tuvieron lugar en su país, Belkis consigue, mediante el gesto de otorgarle vida a Sikán, que la transgresión y la reivindicación del personaje fueran diseñando una estrategia creativa que se volvió, por fecunda, inagotable y doblemente irreverente. Foucault analiza cómo la transgresión se verifica en el trabajo ubicado en el límite del discurso, en ese espacio liminar en el que el resquicio se abre al espacio de *Lo Otro*. Por tanto, Belkis se suma a los cambios que se están produciendo en los referentes tradicionales de las identidades y resignifica su práctica como creadora a partir de una nueva emergencia cultural que su medio actual le propone, y no por los procesos de resistencia que tuvieron lugar en el pasado.

En el año 2011, durante su trabajo como curador de la exposición *Crisisss. América Latina, arte y confrontación 1910-2010*, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, Gerardo Mosquera relacionaba la circunstancia de crisis con la frase de Walter Benjamín "el estado de emergencia en el que vivimos no es la excepción sino la regla" y el *parangolé* de Hélio Oiticica "la adversidad vivimos," procurando que la exposición mostrara el papel del arte latinoamericano de acuerdo con esa condición. Reconocía el curador y crítico de arte que conceptos como "antropofagia" y "transculturación" legitimaban la apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas, en la primera mitad del siglo XX, en cuanto mecanismos de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos, aun en circunstancias extremas, como en el caso de los esclavos africanos en Brasil, Cuba y Haití. Sin embargo, Mosquera también reconocía que ya en los tiempos que corren es necesario romper con la visión demasiado afirmativa que implican estas posturas, y apelaba a conservar el filo crítico: "No hay sincretismo real como unión de antagonismos no contradictorios, sino como estrategia de participación, resignificación y pluralización antihegemónicas."²⁸

La obra de Belkis Ayón se inscribe en esta postura en la que los artistas apelan, como sujetos culturales, a su propio repertorio vivencial para diversificar, finalmente, la dinámica cultural. Las agudas desigualdades e injusticias que Belkis descubre en el mito de Sikán y sus impedimentos representacionales se sustentan en una memoria colectiva que en el ámbito histórico se ubica desde el momento en que se desea preservar un sistema religioso por parte de los africanos que habían sido desgarrados de sus territorios de origen, para violentamente convertirlos en esclavos que trabajaban en condiciones inhumanas en América. En cuanto memoria preservada como mecanismo de resistencia cultural, la cultura abakuá pervivirá en el imaginario cubano a partir de sucesivos episodios, en los que las tensiones entre "unos y otros" no acontecerán sólo entre europeos y africanos, sino que se irán volviendo más complejos en el devenir temporal. En este caso particular, las desigualdades entre hombres y mujeres se suman a las tensiones derivadas del culto como resistencia cultural y se reactivan en la obra de Belkis Ayón como detonante para continuas exploraciones: "Me veo como Sikán en tanto observadora, intermediaria y reveladora [...] Pero Sikán es una transgresora y como tal la veo, me veo," refería la artista a la doctora Adelaida de Juan en noviembre de 1998, apenas ocho meses antes de morir.²⁹

Esta postura aflora en obras que actúan como tensores de la *psique* humana, del sacrificio al arrepentimiento, a la insatisfacción personal, a la intolerancia o a la cólera, llegando hasta explicitar, con títulos como *Desobediencia*, la plena negación de la norma. El *corpus* fue consolidándose y alcanzando coherencia; la construcción de un mundo propio a partir de su interpretación recontextualizada del mito nos coloca en la confrontación con actitudes éticas, en la acción de violentar lo establecido, y la consecuente vindicación de la diferencia de lo

²⁸ Mosquera, Gerardo. "Contra el arte latinoamericano." Entrevista de Juan Pablo Pérez 24 de junio de 2009, en <http://arte-nuevo.blogspot.com/12009/06/contra-el-arte-latinoamericano> Consultado el 26 de febrero de 2011.

²⁹ Juan, Adelaida de. *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas*. Letras Cubanas. La Habana. 2002. p.113.

ancestral, de una memoria que continuamente se reconstruye, sin estar exentos de la provocación y el drama que este gesto incluye.

Las protagonistas de las obras de Belkis son figuras rapadas, sin labios, con grandes ojos almendrados, cuales siluetas sobre un plano atemporal. Yolanda Wood opina que "la relativa asexualidad de sus figuras sirven a la artista como una estrategia para violentar la exclusión de la mujer por la vía del travestimiento que homogeneiza los cuerpos desde la hibridez de sus camuflajes."³⁰ La utilización de la gama de blancos y negros, y de los matices grises, acentúa la sobriedad enigmática cual ritual donde se yerguen esas figuras recortadas y tatuadas, al punto de provocar reverencia. Son cuerpos que se transfiguran, que pueden llegar a desgarrarse, "como símbolo de la ambivalencia entre lo que queremos ser y lo que somos realmente," precisaba la artista.³¹

Las obras de Belkis, como la de muchos otros artistas latinoamericanos contemporáneos, revelan que la enseñanza nos exige ir de la mano con estas prácticas, potencializadas por la propia experiencia que los contextos aportan al proceso creador.

Aunque el arte no deja de interrogarse sobre las identidades, no intenta ahora conciliar sus tensiones en grandes construcciones monoidentitarias, étnicas o nacionales, sino asumir su multiplicidad y a veces nombrar sus contornos fugaces. Y por eso, gran parte del arte latinoamericano de hoy no busca comprender el pleito entre globalización y diferencia como una contradicción que debe ser resuelta, sino como una situación compleja que debe ser manejada. Las obras más significativas se nutren del conflicto entre la integración y las identidades, sin celebrar o condenar sus términos ni encararlos como los polos exclusivos de una disyunción binaria: logran asumir que tal enfrentamiento constituye un condicionamiento abierto a posibilidades y riesgos propios, una situación que debe ser enfrentada sin reducciones maniqueas que idealizan o maldicen las señales del propio tiempo como si radicara en ellas la clave misma del problema. Tales obras, por eso, pueden reinterpretar simbólicamente aquel conflicto y convertirlo en una tensión inquietante, en matriz de otras figuras. Y pueden plantarse ante la realidad más con la intención de interrogarla que con la voluntad de cambiarla.³²

En estos tiempos de desplazamientos e intercambios constantes, los artistas producen desde sus lugares, que no tienen que ser necesariamente sus países originarios. Sus imaginarios se nutren y revitalizan, en muchos casos, sin necesidad de apelar a metarrelatos de vindicación política o patriótica. **Desde sus necesidades afectivas, vínculos más íntimos, códigos éticos y percepciones acerca de los conflictos de sus realidades de origen o de adopción, los repertorios del arte contemporáneo latinoamericano asumen la riqueza de los imaginarios como componente activo de sus producciones. La vida cotidiana, las costumbres y tradiciones, los mitos antiguos y su convivencia con los nuevos mitos y héroes urbanos, coexisten con las necesidades expresivas de los artistas, y el arte se convierte también en documento o en proceso. Muchas otredades confluyen, se instalan y movilizan el sistema de cultura artística. En este entorno, la enseñanza y la crítica también asumen sus papeles y renuevan sus prácticas; las reconfiguraciones historiográficas se imponen para la comprensión integradora de los fenómenos culturales contemporáneos, donde la otredad y la transgresión permanecen como generadoras fecundas de sentido.**

³⁰ Wood, Yolanda. "Belkis Ayón: la resurrección de los cuerpos marcados." En *Atlántica Internacional*, Madrid, 2004, no. 37, p. 2.

³¹ *Ibid.* p. 1.

³² Escobar, Ticio. *El arte en los tiempos globales*. Ediciones Don Bosco/Ñanduti vive. Paraguay. Consultado en www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=1118 Consultado el 24 de marzo de 2012.



Bibliografía

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge Londres/NuevaYork. 1994.
- Ante América* (Catálogo de la exposición). Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango, Colombia, 1992.
- Coordenadas de Arte Contemporáneo*. Artecubano Ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana. 2003.
- Juan, Adelaida de. *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas*. Letras Cubanas. La Habana. 2002.
- Mojica, Sarah de (comp). *Culturas híbridas. No simultaneidad. Modernidad periférica: mapas culturales para la América Latina*. Wissenschaftlicher Verlag. Berlín. 2000.
- Escobar, Ticio. *El arte en los tiempos globales*. Ediciones Don Bosco/Ñanduti vive. Paraguay. www.portalquarani.com/obras_autorres_detalle.php?id_obras=1118 Consultado el 24 de marzo de 2014.
- García Canclini, Néstor. *Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo*, Conferencia en la Asociación Antropológica Americana, San Francisco, 1996.
- _____ "Rehacer los pasaportes," *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, marzo de 1994, no. 8.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coord). *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia*. Prensas Universitarias de Zaragoza. España. 2005.
- Integración y resistencia en la era global*, evento teórico, X Bienal de La Habana, Centro Wifredo Lam CNAP, La Habana, 2009.
- Jiménez, José (ed). *Una teoría del arte desde América Latina*. MEIAC/Turner, España, 2011.
- Martorell, Antonio. "He llegado a ser aprendiz de mucho y maestro de nada," En *La Ventana*, La Habana, 3 de abril, 2009, no. 228.
- Mignolo, Walter. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales," en Beatriz González Stephan (ed.), *Cultura y Tercer Mundo*. Nueva Sociedad. Caracas. 1996. T I
- Mosquera, Gerardo. "Dinámicas de identidad en la globalización." Conferencia ofrecida en el seminario "Globalización, dinámicas culturales y curaduría: una experiencia desde América Latina", Universidad Iberoamericana, México, 2005.
- Ortega, Piter y Yaniber Acosta. "Belkis Ayón y la redención de Sikán." En *Artecubano*, Revista de Artes visuales, La Habana, 2005, no. 2
- Pinni, Ivonne. *Fragmentos de memoria, los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Biblioteca Virtual del Banco de la República, Colombia, 19 de agosto de 2003.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana," en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, 2001.
- _____ *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. Casa de las Américas. La Habana. 2009.
- Rowe, William. "La crítica cultural: problemas y perspectivas," en *Nuevo Texto Crítico*, Stanford University, no. 14/15, California, julio de 1994-junio de 1995.
- Wood, Yolanda. "Belkis Ayón: la resurrección de los cuerpos marcados," en *Atlántica Internacional*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, no. 37, 2004.
- Zavala, Lauro. "La teoría del cine en nuestra América," en *Archipiélago*, México, octubre-diciembre, 2010, no. 70, año 19, pp. 42-47.