

Ens.hist.teor.arte

ÁLVAREZ, MILADYS, “La lectura del presente en la construcción de la historia. Revisiones y propuestas”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, pp. 6-17.

RESUMEN

El presente artículo plantea una visión de la historia desde la docencia y la investigación. Para ello se tienen en cuenta los cambios que se producen en los modos de hacer historia durante la década del setenta y se examinan, con diferentes criterios, algunas posturas contemporáneas. A partir de allí se indaga si es pertinente plantear una historia específica para cada una de las diversas especialidades que integran las facultades de artes o si, por otro lado, se justifica una sola historia que aborde problemas comunes en una situación de producción similar, acompañada de otros acontecimientos y manifestaciones.

PALABRAS CLAVE

Miladys Álvarez, historia del arte, historia latinoamericana.

TITLE

Reading the Present for the Construction of History. Revisions and Proposals

ABSTRACT

This article presents a vision of history from the perspective of teaching and research. In order to do so, it takes into account the changes in history-making occurred in the 60's and 70's and reviews, based on various criteria, certain contemporary approaches. Starting from this, it asks about the convenience of building a specific history for each discipline studied at universities' art schools, or whether, on the contrary, it would be better to advocate a single comprehensive history which studies common problems in similar production situations.

KEY WORDS

Miladys Álvarez, history of art, Latin American history.

Afiliación institucional

Profesora
Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá

Historiadora del Arte de la Universidad de La Habana, Cuba. Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Docente e Investigadora en dedicación exclusiva de la Facultad de Artes, Sede Bogotá. Su área de investigación, adscrita al Instituto de Investigaciones Estéticas, está enfocada hacia el arte latinoamericano, específicamente a las prácticas artísticas relacionadas con los efectos de la emigración en la contemporaneidad. Ha publicado artículos y capítulos de libros relacionados con el tema.

La lectura del presente en la construcción de la historia

Revisiones y propuestas

Miladys Álvarez
Historiadora

Introducción

Aunque sea una perogrullada, es necesario recordar que una lectura del pasado, por más controlada que esté por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente.¹

Como metodología específica para estudiar el pasado, la historia produce su discurso a partir de una interpretación construida desde un presente y desde un lugar de producción determinado; de manera que es necesario saber qué se elige para estudiar ese pasado.

En la Europa del siglo XIX, cuando se forman los Estados nacionales y se desarrolla el capitalismo, aparecen también las ciencias sociales. Se trata de constituir y fomentar disciplinas independientes como la historia, la psicología, la filosofía, la literatura, la arqueología, la antropología, la historia del arte, la historia de las religiones, etc.

Cada disciplina, entonces, tendrá una materia de investigación y un método específico de estudio. Así como la arqueología se ocupa de estudiar los restos materiales, la psicología lo hace con la mente, la literatura con la narrativa y la poética, la sociología con la sociedad, la historia del arte con las manifestaciones artísticas, y la historia a secas tendrá la tarea de apropiarse del pasado mediante el estudio de documentos, inscripciones y otras fuentes primarias. A partir de ese momento, la historia y la literatura se separan en la medida en que aquella ya no aborda los mismos temas que esta; es decir, la literatura tendrá libertad de trabajar con la ficción mientras que la historia se circunscribirá a hechos comprobables.

Desde el siglo XIX, la historia, considerada una ciencia por los positivistas, ha operado con unos objetivos específicos tales como tener en cuenta, para su construcción, únicamente los hechos ocurridos, los datos irrefutables, tratando de ser objetiva y, además, veraz. Era una historia a la manera de Auguste Comte, que pretendía ser comprobable.

Su culto de los hechos consistía en averiguar qué pasó realmente. Esa historia consistía en una serie de datos verificados: fechas, nombres y acciones. A comienzos del siglo XX, en muchos casos, la historia se entendía como la biografía de los grandes nombres. La tarea del historiador era entonces mostrar lo que consideraba que había sucedido realmente. El historiador es quien decide a qué hechos se da paso a la historia y qué orden y contexto son los adecuados para hacerlo. Un suceso se convierte en acontecimiento histórico cuando se documenta, cuando se escribe.

Dice Edward Carr¹ con respecto a la manera como el historiador maneja los hechos: “El historiador los reúne y se los lleva a casa, donde los guisa y los sirve como más le apetece”².

De manera que el historiador se acerca al pasado con los ojos del presente; como diría Certeau, desde su lugar de producción, pues viene moldeado por sus circunstancias. Carr insiste en algo muy importante: la inmensa cuota de interpretación que constituye al dato histórico. Historiar significa interpretar. Los datos históricos presuponen interpretaciones que siempre llevan a juicios morales, reconoce; por ello sugiere que, cuando un libro de historia llegue a nuestras manos, lo que debemos hacer es visitar historiador que lo escribió antes de consultar su contenido.

Los cambios de los años setenta

Al historiador nada le da asco: o, más bien, le da placer lo que debería revolverle el estómago.³

Hasta esta fecha había que tener en cuenta dos tipos de historia: la real acontecida y la escrita; la historia válida era la que se escribía, como lo afirmaba Carr. En los años setenta, ese arquetipo va a cambiar.

La década del setenta se caracterizó, en parte, por la combustión instantánea de los espíritus rebeldes frente a cualquier orden establecido, frente a cualquier forma de autoridad. Podría ser, por excelencia, la década de la interdisciplinarietà. Unos terrenos invaden a otros. Muchas de las disciplinas que antes conformaban las ciencias sociales comienzan

¹ Edward Carr fue un historiador inglés. En su libro *¿Qué es la historia?* (Barcelona: Ariel) —editado póstumamente—, cuyo borrador concluyó en 1960, se propone estudiar la influencia del medio histórico y social en la selección y la interpretación de los hechos por parte del historiador.

² Carr, *¿Qué es la historia?*, p. 52.

³ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-textos, 2008, p. 56.

a trabajar en conjunto. Algunos historiadores consideran que lo hicieron por necesidad, pues no eran capaces de explicar, de manera independiente, determinadas problemáticas humanas, y que, asimismo, se habían vuelto insuficientes para aplicar el fenómeno social en sus pequeños feudos. Por esos años se desarrollan, además, nuevas especialidades como la semiología, la semiótica y el estructuralismo.

Con respecto a la nueva relación que se da entre disciplinas antes aisladas, Carr defiende, por ejemplo, el vínculo entre la sociología y la historia:

Si la sociología ha de convertirse en campo fructífero de estudio, tendrá que ocuparse, como la historia, de la relación existente entre lo particular y lo general. Pero también debe hacerse dinámica, dejar de ser un estudio de la sociedad en reposo (porque tal sociedad no existe), y pasar a serlo del cambio y del desarrollo sociales. Por lo demás, yo diría que cuanto más sociológica se haga la historia y cuanto más histórica se haga la sociología, tanto mejor para ambas. Déjese ampliamente abierta a un tráfico en doble dirección la frontera que las separa.

A partir de los años setenta se comprende que la historia no se hace solo con hechos, que el uso del documento como prueba irrefutable resulta insuficiente. Que los hechos de la historia no existen para el historiador hasta que este los construya y los desarrolle significa que se originan en un lugar de producción determinado. Benedetto Croce, de quien la crítica de arte argentina Marta Traba tomó muchos de sus postulados, decía que toda historia es historia contemporánea, que se hace desde un aquí y un ahora; en consecuencia es importante escoger muy bien qué historia se enseña y cómo se enseña, lo que depende del historiador o, en el ámbito académico, del profesor-investigador.

El paradigma surgido en los setenta será el de la historia narrada en discursos. Aquí entran en escena, por una parte, Michel de Certeau y Michel Foucault y, por otra, Paul Ricoeur, específicamente con su libro *La memoria, la historia, el olvido*⁴.

En *La escritura de la historia*, Certeau trae a la historia nuevamente la invención cuando habla de los muertos, del lugar del pasado, del trato con el mundo muerto —definitivamente, distinto del nuestro—. Se desarrolla entonces dentro de la historia un género literario propio: el relato. Según Certeau, la escritura habla del pasado para enterrarlo, es un rito de entierro, exorciza la muerte al introducirla en el discurso, honra y elimina con un mismo texto: “El discurso sobre el pasado tiene como condición ser el discurso del muerto. El objeto que circula por allí no es sino el ausente, mientras que su sentido es ser un lenguaje entre el narrador y sus lectores, es decir entre presentes”⁵.

Para Certeau es muy importante tener en cuenta lo no dicho. El historiador trabaja sobre un material para transformarlo en historia, emprende desde allí toda una manipulación que, por supuesto, contiene sus reglas. Asimismo es importante reconocer el valor de lo que

⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta, 2003.

⁵ Certeau, p. 62.

llama “las condiciones de producción”⁶ socioeconómicas, políticas y culturales. Hay que saber quién escribe, a qué responde, a quién le escribe y cómo lee la fuente desde su lugar de producción y también leer conscientemente el pasado desde este presente.

Si, para él, el historiador ya no es capaz de construir un imperio ni pretende alcanzar el paraíso de una historia global, por lo que se limita a circular alrededor de racionalizaciones adquiridas, ahora trabaja en los márgenes, buscando aquellas diferencias o ausencias significativas. Ello nos lleva a pensar en Michel Foucault, quien, por su parte, utiliza la historia para teorizar y ponernos sobre aviso en cuanto a la necesidad de localizar los accidentes, las desviaciones mínimas —o, si no, los giros de 180 grados—, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos⁷.

Foucault compara al genealogista con el historiador⁸ en la medida en que este debe excavar las condiciones sobre las cuales se erige el saber; es decir, debe realizar la arqueología del saber. Es lo que Certeau, a partir de la arqueología foucaultiana, llama diálogo con los muertos. A los muertos les damos vida en la medida en que los usamos para hacer historia.

El genealogista se interroga por el presente y de ahí parte al pasado como origen para mostrar cómo ha llegado a ser lo que ahora somos en cuanto a prácticas y relaciones, y allí se pregunta si será posible otra historia. Estudia el pasado para mostrar que el futuro es posible de otra manera.

Si, desde los años sesenta, la historia se abre a otras disciplinas, en el arte sucede algo similar. El arte conceptual se permite traer consigo múltiples manifestaciones que antes habría sido impensable que se consideraran prácticas artísticas. Así pues, la forma de abordar la historia del arte a partir de ese periodo debe ser consecuente con las condiciones en que se produce ese tipo de arte. El eje horizontal que plantea Hal Foster en su libro *El retorno de lo real* explica muy bien esta nueva forma en que se presenta el arte⁹. Pero, en la academia, los programas de las carreras relacionadas con el arte todavía contienen una historia independiente para cada una, sin tener en cuenta los posibles aportes de los fundamentos tradicionales de otras especialidades.

Otros enfoques de la historia desde el arte

Las historias del arte latinoamericano están llenas de olvidos y ausencias. En muchos casos, las historias que se han escrito aquí son construcciones occidentalizadas y muy dependientes de la noción que nuestros historiadores han tenido de la historia europea, de sus

⁶ Certeau, p. 69.

⁷ Foucault, p. 27.

⁸ P. 13.

⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001.

vanguardias y neovanguardias. En ese sentido, y según esos paradigmas, se han abordado, incluso, muchas de nuestras historias recientes.

Es imprescindible revisar la manera como se abordan las historias hoy desde la docencia y la investigación. Una pregunta que surge ante esta forma tradicional de abordar la historia, cerrada por y desde cada especialidad, es: ¿por qué, si hoy nos caracteriza la interdisciplinariedad, caemos en la “guetización”? Otras son: si cuando los estudiantes se convierten en profesionales trabajan en conjunto con otras especialidades, ¿por qué no abordar la historia, en las carreras que integran las facultades de arte, desde un punto de vista que integre, en determinados momentos, las diferentes manifestaciones? y ¿cómo es posible abordar el diseño gráfico o el diseño industrial del siglo xx, por ejemplo, sin tener en cuenta el desarrollo de las artes plásticas, y viceversa? Así como el arte se abrió paulatinamente a otras especialidades, también las otras manifestaciones se han abierto al arte desde hace más de medio siglo.

A la hora de construir los programas para las diferentes carreras es importante saber qué se escoge, porque pueden quedarse por fuera de esa selección procesos que tal vez definieron el desarrollo de una u otra manifestación en un momento determinado.

Específicamente, no es posible construir la historia del arte y el diseño desde y sobre América Latina sin tener en cuenta la historia política y social del continente. Esa historia, con tantos elementos diferenciadores, también presenta una serie de puntos en común que vuelven dependientes al arte, al diseño, al cine y hasta a la música de los sucesos de otro carácter que hayan tenido lugar en los diferentes países. Es el caso, por citar un solo ejemplo, de los gobiernos militares que dominaron, durante los años setenta, a países como Argentina, Brasil, Uruguay y Chile, donde las manifestaciones artísticas adoptaron y mantuvieron una postura de resistencia que llegó a tener repercusiones continentales.

En este artículo se presentan, entonces, diferentes enfoques de la historia que se han hecho desde el arte, la docencia, la curaduría y los estudios culturales en diferentes partes del continente latinoamericano durante los últimos años, con la finalidad de que se conozcan y se reflexione sobre ellos para abordar la historia no solo desde la investigación sino también desde la academia. Los autores que traigo a colación son Lupe Álvarez, Nelly Richard, Andrea Giunta y Mari Carmen Ramírez. No hay ningún sesgo feminista en esta selección, aunque me pregunto: ¿es pura coincidencia que todos sean mujeres? Para dar a conocer sus propuestas me baso en artículos, exposiciones, conferencias o libros realizados por ellas.

Lupe Álvarez¹⁰ llama la atención sobre la necesidad de un cambio de mentalidad en el modo de hacer historia¹¹. Propone abandonar la historia sujeta a la idea de superación y progreso. Asimismo recomienda dejar de lado, en esa historia, el énfasis en la obra autosufi-

¹⁰ Actualmente, la profesora cubana Lupe Álvarez es curadora del Museo de Arte Moderno de Guayaquil.

¹¹ Lupe Álvarez, “Historia y entusiasmo. Otra vuelta de tuerca al final del milenio”, en *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Madrid: Fundación Cesar Manrique, 2006, pp. 37-72.

cienta. Sugiere los conceptos de *significado*, *interpretación*, *relato* y *narración* para llevar a cabo ese cambio de mentalidad, lo que implica revisar críticamente lo que se ha escrito —es decir, reconfigurar su lenguaje—, plantear nuevos problemas y nuevos marcos teóricos, reactivar y problematizar el pasado, no resistirse a la discontinuidad sino abordarla y acercarse al pasado con preguntas y expectativas precisas que nos permitan revelar aspectos nuevos y reveladores.

Coincide, por ejemplo, con nuestra idea de acometer la historia del diseño gráfico en el siglo XX como integrada a —no dependiente de— la de las artes plásticas cuando afirma que es necesario abandonar la separación entre la historia y otras disciplinas que enriquecen el pensamiento contemporáneo¹². Se refiere a los aportes de la crítica y la filosofía; pero podríamos tener en cuenta también los que provienen de las carreras que forman parte de la misma facultad. Asimismo, el cine y el diseño gráfico presentan, en el siglo XXI muchos elementos en común, como ocurre con el diseño industrial y la arquitectura o el cine y la música. En realidad, las interrelaciones no terminan; falta trabajar en ellas sin detrimento del valor de la historia de cada disciplina.

Otra manera de estudiar la historia contemporánea es la que propone Nelly Richard¹³. Sus libros *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*¹⁴ y *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*¹⁵ se proponen cuestionar las fracturas y las grietas del pasado y el presente en Chile durante la censura de la dictadura, primero, y, después, en el periodo de transición. Mediante un estudio en que se aleja de los estereotipos de la narrativa tradicional, Richard investiga los lenguajes creativos de esos periodos, limitados por el silencio y la falta de memoria.

Ella nos pone sobre aviso de la necesidad inmediata de una historia y un arte críticos. Considera que es urgente enfrentarse a los vacíos y olvidos, en medio de la saturación icónica y la sobreexposición comunicativa e informativa de la publicidad. Enriquece la historia que construye mediante el estudio de la prensa, las acciones urbanas, el video. Ayudada por la literatura, se burla de las historias cortas y cerradas para rescatar un arte que quedó sepultado por más de treinta años en Chile y que, aun después de la dictadura, ha formado parte de lo que llama “el olvido posdictatorial gracias al triunfo retiniano de lo superficial como zona de impresiones pasajeras”¹⁶.

¹² Álvarez, p. 37.

¹³ La profesora chilena Nelly Richard dirige actualmente la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Arcis, en Santiago de Chile.

¹⁴ Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.

¹⁵ *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

¹⁶ P. 87.

Otra propuesta de historia de los últimos años es la de la historiadora argentina Andrea Giunta¹⁷, autora de *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los sesenta*¹⁸. Allí manifiesta su inconformismo con la historia de nombres de artistas y exposiciones y afirma que la historia del arte es un proceso de reescritura y relectura permanentes y que en cada una de estas reinterpretaciones se consideran otras tramas de la historia:

Muchos coinciden con lo que escribo en mi libro sobre los años '60, otros no coinciden para nada, y esto es lo que a mí me resulta fascinante del trabajo de historiador, el hecho de que sobre un periodo del que se había escrito bastante se podía volver, se podía reactivar desde nuevas perspectivas, nuevos problemas que no habían sido considerados, y que permiten también revisar críticamente lo escrito sobre ese mismo periodo. Quiero entonces que quede en claro que para mí la historia del arte es un campo de batalla. No es una cronología ni un índice de nombres. Cuando se publicó el libro llegué a recibir llamados de artistas que buscaban sus nombres en el índice que aparecía atrás, y decían que el libro era incompleto porque no estaban. Sin embargo desde el comienzo del libro digo que no es mi objetivo hacer una historia de todos los estilos, de todos los artistas o de todas las instituciones de ese periodo, sino considerar el periodo a partir de algunos problemas que no necesariamente requieren hacer una especie de índice taxativo.¹⁹

Como hemos visto, se hace necesario, fundamentalmente para la investigación y la docencia, romper con la revisión histórica tradicional, lo cual no significa abandonarla del todo. Es importante proponer nuevos modelos metodológicos y expositivos con los cuales actualizar y redimensionar el legado de nuestro pasado artístico, escapar a esa narrativa lineal en que siempre se han pretendido encasillar, a partir del paradigma europeo, los cursos de historia e historia del arte en las academias. Si la situación de Latinoamérica, como continente, es otra, otra debe ser la forma de trabajar en una historia polémica que enfoque, con nuevos ojos, temas claves que han afectado y continúan afectando la producción cultural latinoamericana.

Si el historiador-profesor es quien decide a qué hechos se da paso, y en qué orden y contexto, entonces la historia se puede hacer a partir de la disolución de categorías y modelos predeterminados. Hacer historia no es solo construir un discurso o un conocimiento, sino también reconstruirlo deconstruyendo la forma en que se ha construido ese discurso.

Somos conscientes de los grandes vacíos que han quedado en la historia latinoamericana por haberse escamoteado los aportes de los hechos que no se han considerado históricos. Por ejemplo, sólo hace poco han empezado a tenerse en cuenta las obras de arte para acercarse a la historia, con todo y sus riesgos. En ese sentido es importante leer el libro de Peter Burke *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*²⁰, que señala los pros y los contras de utilizar una fotografía o una obra de arte como documento histórico.

¹⁷ Andrea Giunta es una historiadora del arte argentina.

¹⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2001.

¹⁹ En un seminario en la Alianza Francesa de Buenos Aires, en noviembre de 2002.

²⁰ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005.

Es posible, en esa necesidad de plantear otra forma de enfrentarse a la historia, ver los procesos de modernización y consolidación nacional, por ejemplo, desde el arte y no solo a partir de los hechos históricos. ¿Cómo desconocer la función social del arte en las sociedades latinoamericanas durante los años sesenta y setenta?

Otro ejemplo de revisión crítica de la historia es el trabajo de Mari Carmen Ramírez²¹, quien conecta, por ejemplo, el muralismo mexicano con el conceptualismo latinoamericano. Sus trabajos de curaduría se caracterizan por su carácter revisionista y por el cruce y el diálogo que establece entre tiempos y espacios aparentemente heterogéneos. Algunas de sus exposiciones han sido las siguientes:

1. *Re-alineando la mirada: corrientes alternativas del dibujo sudamericano*, Museo de la Universidad de Texas (Austin), 1997.
2. *Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, Museo de la Universidad de Texas (Austin), 1999.
3. *Utopías invertidas. Arte de vanguardia en Latinoamérica*, Museo de Bellas Artes de Houston, 2004.

Sin duda, uno de sus trabajos más significativos de curaduría —en que se ha acercado a la historia del arte latinoamericano de una manera opuesta a la tradicional, viendo los contrastes, las relaciones y las ausencias— ha sido el de la exposición *Heterotopías: medio siglo sin lugar 1918-1968*²².

La exposición propone una revisión crítica de los momentos más importantes de la vanguardia plástica latinoamericana, muchos de los cuales, por varios motivos, han pasado inadvertidos. Metodológicamente se trabaja con los conceptos de *heterotopía*, *constelación* y *utopía*.

En cuanto al concepto de utopía, se parte de su origen etimológico griego de ‘no-lugar’. La curadora busca crear utopías posibles como no-lugares. Las utopías no valen si no son contradictorias, posibles y reciclables. Considera que América Latina reúne estas características, pues en ella se encuentran mundos opuestos.

Por otra parte, el término *heterotopía* lo toma de Foucault, quien lo utiliza por primera vez en 1967, en su ensayo *Of Other Spaces*, donde define los “heterotopos” como lugares heterogéneos donde conceptos opuestos se encuentran. Denomina “heterotopías” a los espacios reales que son simultáneamente míticos. De manera que cada cultura estaría erguida sobre heterotopías, con oposiciones sociales, morales y políticas implícitas, tales como privado/público y placer/trabajo. Las heterotopías son, pues, lugares dentro de otro lugar, laberintos cargados de simbolismo y significado y mantenidos como respuesta social de diferenciación de sentido.

²¹ Investigadora puertorriqueña y curadora del Museo de Arte de Houston.

²² Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 12 de diciembre de 2000 – 27 de febrero de 2001. Curadores: Héctor Ólea y Mari Carmen Ramírez. Contenido: Obras y documentos.

Para la exposición *Heterotopías* también exploró la definición común de *constelación* como un conjunto de estrellas que, mediante trazos imaginarios sobre la aparente superficie celeste, forman un dibujo que evoca determinada figura. Se apoya además en la *Teoría estética* (1970)²³ de Adorno. Allí propone las constelaciones como puntos distantes, diferentes, donde, al mirarlas desde lejos, vemos algo en común, lo que implica una configuración arbitraria de puntos de vista, así como de actitudes, a menudo contradictorias o en abierta tensión, que representan la multiplicidad tanto de lecturas como de posiciones teóricas de los artistas de vanguardia.

Adorno dice:

Por *Konstellation* entendemos una coincidencia tempoespacial de distintos factores, de modo que dos o más de tales factores forman una determinada configuración. En la constelación, cada factor pierde algo de su propio valor o peso, ganando lo que pierde de la recíproca relación con los otros factores. Cuando decimos que un determinado acontecimiento ha sido producido por una constelación —afortunada o no— de determinados hechos, no queremos expresar que tal acontecimiento sea el resultado de una cadena de causas de sentido homogéneo, sino que momentos diferentes, independientes unos de otros, con su sentido propio, “coinciden” quizás por un instante y de modo del todo casual. El acontecimiento debe su existencia a esta coincidencia.

En la constelación hay una “comunicación” de todos con todos. Un individuo no es más que un espejo que refleja sus relaciones con los demás. Esas relaciones “integran” la cosa.

En la exposición mencionada, la huella del concepto de constelación nos orienta. Según la curadora,

nos ayuda a traer a la luz todo aquello que en el interior mismo de la historia del arte no fue considerado como histórico o a veces como artístico. O sea, nos ayuda a liberar estos puntos luminosos del siglo en su relatividad, teórica y práctica, más allá de cualquier mitología teleológica embebida hasta hoy ingenuamente en la posibilidad historicista del espíritu absoluto, en un abierto rechazo a cualquier tentativa de meganarrativa historicista que pretendiera explicarse en modo empírico.²⁴

De manera que en la curaduría de importantes exposiciones como la mencionada se acata la imperiosa necesidad de operar por otros conductos. En ese proceso curatorial, sustentado en un profundo estudio histórico, se integraron artes visuales, manifiestos, artículos de prensa, portadas y fragmentos de revistas y obras literarias. Se rompe así con la revisión histórica tradicional, como lo insinúa Lupe Álvarez, en la medida en que no se expone una muestra antológica ni se hace un recorrido histórico sino que, al contrario, se escapa del paradigma historicista en que siempre se ha pretendido encasillar lo “mejor” de la producción artística latinoamericana.

²³ Theodor W. Adorno, *Teoría estética* [1970], Madrid: Taurus, 1980.

²⁴ Mari Carmen Ramírez, *Heterotopías: medio siglo sin lugar 1918-1968* (catálogo), Madrid: TF, 2000.

Desde el punto de vista foucaultiano se puede hacer una historia cada vez más abierta y flexible, capaz de relacionar, en un mismo espacio, a artistas y obras de temporalidades absolutamente dispares, sin seguir una línea única sino contemplando transversalidades. Ello permite relacionar a un artista o un diseñador de comienzos con otro de finales del siglo XX, lo que rompe, entre otras cosas, con la noción de lectura cronológica a que estamos acostumbrados.

En sus trabajos de investigación, los estudiantes prefieren, en muchos casos, buscar entre sus referencias actuales la conexión con un pasado para ellos muerto y traerlo a su presente; de allí han surgido propuestas significativas que plantean, a su vez, otros temas subyacentes a esas relaciones entre diferentes periodos, cada uno de los cuales se puede revisar de manera independiente.

Para satisfacer ese interés en interrogar el pasado desde el presente debemos recurrir a modelos ajenos a la versión de la historia de los mecanismos de poder. Paul Ricoeur, por ejemplo, advierte sobre las manipulaciones que se cometen en la escritura de “historias oficiales” institucionalizadas. A la vez reflexiona sobre los perdones y amnistías que han seguido a los grandes crímenes del siglo XX y ahonda en lo que denomina el “olvido feliz”, la reconciliación de un pueblo con los traumas colectivos de su historia.

Para contrarrestar el “olvido feliz” es importante, en la docencia, no solo incentivar el interés en esa “otra historia”, buscar otro tipo de fuentes primarias y secundarias que nos aporten datos de otro carácter, sino también, por ejemplo, en la medida de lo posible, convocar a los protagonistas de la historia reciente. Hacemos y enseñamos historia contemporánea encerrados en un aula y conocemos a sus artífices mediante imágenes proyectadas por un *videobeam*, algo absurdo cuando esos protagonistas viven en la misma ciudad que nosotros y están muy cerca, a veces en el mismo predio universitario. Al invitarlos al salón de clase, la historia se transforma, se hace presente.

En la historia contemporánea de Colombia no solo hay diseñadores y artistas olvidados sino que los colectivos más importantes de la segunda mitad de siglo XX tampoco se han investigado verdaderamente. Cuando los blancos de ese olvido permanecen activos en el medio artístico o académico, es importante escucharlos, invitarlos a la academia, pararlos junto al profesor en el aula para que hablen de sus experiencias. Ello les permite a los estudiantes conocer de primera mano lo que quizás hayan leído o escuchado y también establecer asociaciones con otros creadores. Es un método de superar los síntomas que nombra Ricoeur cuando habla de la manipulación de la historia y el olvido feliz. En este sentido, es necesario indagar, escudriñar, pero también estar bien ubicados. En la medida en que sepamos donde estamos en el presente sabremos abocar el pasado.

Andrea Giunta se refiere a nuevas investigaciones que se han hecho en Argentina sobre artistas del siglo XIX cuyas obras, según algunos historiadores tradicionalistas argentinos —como Romero Brest, por ejemplo—, no compiten en la categoría de *arte*. Sin embargo, las investigadores que ella destaca no consideran las producciones artísticas tan solo según

los valores establecidos por la historia del arte europeo sino como construcciones culturales, como poderosas representaciones de la historia cultural argentina²⁵.

Ricoeur reconcilia las perspectivas filosóficas e historiográficas y hace una lectura que cruza las dos disciplinas, tomando conceptos y acercamientos propios de cada una. ¿Por qué no llevar a la historia los aportes del cine o de la literatura? ¿Por qué no ver la historia, por ejemplo, desde el punto de vista de la antropofagia o según el mismísimo realismo mágico de Carpentier? Se pueden construir otras historias, que contribuyan a la formación más completa de los creadores.

Si Carr decía que el medio histórico y social debe incidir en la selección e interpretación de los hechos por el historiador, entonces, en nuestro presente, en la medida en que las carreras que integran la Facultad de Artes —como Diseño Gráfico o Artes Plásticas— se han abierto, hay que tener en cuenta, al construir una historia para un programa metodológico, el contexto histórico que vivimos, los cambios de la sociedad, pero, sobre todo, la entrada al arte y al diseño de otras ramas profesionales.

²⁵ En un seminario en la Alianza Francesa de Buenos Aires, en noviembre de 2002.