

María Soledad García Maidana

msgarcia@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

María Soledad García Maidana, "Procesos contemporáneos de investigación en historia y teoría del arte", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 43-63.

RESUMEN

En este artículo se realiza un recorrido de las propuestas, apuestas y debates en torno a la historia del arte desde finales de siglo XX hasta la primera década del presente siglo. El objetivo es presentar un panorama amplio de las discusiones y posiciones que desde la teoría, la crítica y la filosofía han cuestionado y revisado la práctica de la historia del arte. El texto se articula a partir de la doble consideración sobre las características del problema de la contemporaneidad, el objeto artístico y la escritura de la historia del arte.

PALABRAS CLAVE

Escritura, historia del arte, historiografía, contemporaneidad.

TITLE

Contemporary research processes in History and Theory of Art

ABSTRACT

This article reviews the proposal, and debates surrounding history of art from the last part of the 20th century to the first decade of the present one. Its main objective is to present an overview of the discussion and positions that, from the perspective of theory, art criticism and philosophy, have questioned and examined the practice and theory of art. The text is articulated from two perspectives about the characteristics of the problem of contemporaneity: the artistic object and the writing of history of art.

KEYWORDS

History of art, writing, historiography, contemporaneity.

Profesora Asociada, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Historiadora del Arte por la Universidad Nacional de La Plata, Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Nacional de Colombia y Doctora en Filosofía en la Universidad de Paris VIII Vincennes-Saint Denis. Miembro del grupo de investigación "Mónada. Historia, historiografía y crítica de las artes: Colombia y América Latina", desarrolla el proyecto "La historia en la historia del arte. Divulgación y consolidación de la práctica de la historia del arte en Colombia a través de la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano (1975-1981)".

Recibido 24 de junio de 2018

Aceptado 7 de julio de 2018

Procesos contemporáneos de investigación en historia y teoría del arte¹

María Soledad García Maidana

Lo contemporáneo como desplazamiento de categorías

Lo contemporáneo, como categoría y corte temporal, lejos de ser una solución global para mirar la producción intelectual en una disciplina, se nos presenta como un primer obstáculo. Uno sumamente paradójico cuando se encuentra próximo de la palabra historia. Una historia contemporánea del arte o una historia del arte contemporáneo: en uno y otro aspecto el problema de lo contemporáneo es ineludible. Quizá el segundo término de la formulación es el más evidente en tanto asumimos que existe algo así como un “arte contemporáneo”. Sin embargo, en el ejercicio de la historia lo contemporáneo no se inscribe en la dimensión de lo vigente como si todo lo producido en el presente tuviera la condición de su contemporaneidad; por el contrario, lo contemporáneo puede ir a contrapelo de lo pretérito del relato histórico. Dicho en otras palabras, ni el presente engendra lo contemporáneo ni el pasado lo desaloja.

A la aceleración e insistencia del tiempo presente lo contemporáneo marca el ritmo; la mirada sobre el tiempo presente –condición diferente de su contemporaneidad– domina y caracteriza aquello que concebimos como tiempo histórico. El *presentismo* como lo nombra Hartog² plantea, entre otros problemas, la relación de temporalidad entre la experiencia del tiempo acelerado del presente y la monumentalidad del pasado clausurado y expuesto en un relato general; así, la agitación de la experiencia sobre el tiempo contemporáneo pareciera multiplicarse y diluirse.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en la sesión del seminario doctoral del programa Doctorado en Arte y Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia en febrero de 2018.

² Francois Hartog, “Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo”, *El Oficio de la Historia*, Puebla: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 236.

Es cierto que en el campo del arte el término de “contemporáneo” se ha generalizado para cubrir una serie de adjetivaciones y de desplazamiento que antes le eran propias a la noción de “moderno”. En cierta medida, el término contemporáneo sustituyó a partir de los años setenta aquello que se denominaba “moderno”. Como en una suerte de intercambio de términos, el corolario de la crítica y desestructuración del proyecto moderno es la continuidad en lo contemporáneo. Sin embargo y en sentido estricto, lo contemporáneo es aquello que se adhiere a su tiempo presente; de allí que tengamos generaciones de contemporáneos y la definición o caracterización de lo contemporáneo sea extraordinariamente difícil. Tan difusa como lo es también su experiencia: el tiempo contemporáneo es vertiginoso, tumultuoso y profundamente heterogéneo.

En historia del arte lo contemporáneo se entiende muchas veces como aquello que sigue al quiebre de lo moderno, su continuación estilística. No obstante, no hay un consenso sobre las características de un tal estilo y la producción artística denominada contemporánea no ofrece unos lineamientos formales, técnicos o conceptuales que permita inaugurar una categoría estilística. Si a la exposición de un grupo de pintores franceses en 1874 le sucedió la caracterización estilística de “impresionista” y de allí en más, el vértigo y la sucesión de los “ismos”, lo contemporáneo no encuentra una fecha ni un rasgo estilístico preciso. Quizá la desaceleración en la sucesión de movimientos, estilos, escuelas y grupos pueda ser uno de los rasgos distintivos de lo contemporáneo. Para el desarrollo conceptual de una disciplina como la historia del arte, las fechas, las biografías, las exposiciones y las publicaciones puntúan, de manera desigual, las etapas y los periodos de estudio. Podemos afirmar que la modernidad artística impulsó de manera singular la organización de categorías y, en consecuencia, la invención de categorías funcionales al relato historiográfico. Una crítica aguda a estas operaciones propias del proyecto moderno las enuncia Jean-Claude Lebensztein³ cuando afirma “nuestro problema es la clasificación”; pero si el problema es efectivamente de clasificación lo es a condición del establecimiento problemático y silencioso de tales clasificaciones. Así, continúa el autor, las categorías inauguradas por la historia del arte reproducen una ilusión realista: en primer lugar, porque las definiciones resultan incongruentes y allí donde un artista puede entrar de pleno en una categoría otro historiador lo situará en los márgenes o incluso en el borde exterior a dicha categoría. En segundo lugar, esta ilusión realista se ampara de un uso dudoso de las fuentes. En este sentido, la crítica de Lebensztein se dirige hacia el uso “instrumental” de las fuentes en historia del arte; esto quiere decir que en el establecimiento de una categoría las fuentes operan como datos aislados. Aislar la fuente de toda una serie de relaciones resulta peligroso en tanto esta puede ser asumida como un instrumento puramente formal. El arte moderno clasificado

³ Jean-Claude Lebensztein, “Annexes- de l’oeuvre d’art”, *Collection Théorie*, Bruxelles: Part de L’Oeil, 1999, p.78.

y organizado en secuencias encadenadas produjo, finalmente, la ilusión de continuidad y de progreso artístico.

La tarea de clasificación y organización estilística asignada al historiador de arte pareciera terminar allí donde comienza lo contemporáneo. La acometida crítica del fin de la modernidad puso un límite infranqueable y el arte moderno a partir de ese momento no pudo ser llamado sino en función de su actualidad: arte actual, arte nuevo. Diferentes autores han rastreado la emergencia del término en publicaciones especializadas intentando, a través de este mapeo, señalar el momento fundacional para la historia del arte contemporáneo. Sin embargo y quizá como efecto directo de la ilusión realista en el uso de categorías, el término “contemporáneo” también se adecúa rápida y plásticamente al discurso de las instituciones. Así, por ejemplo, Cuauhtémoc Medina ubica una cronología dispar en la emergencia de este término:

...el MOCA de Los Ángeles clasifica como propio todo lo hecho “después” de 1940; el acervo contemporáneo de la Tate Modern de Londres abarca lo producido en algún momento posterior a 1965; en su recopilación *Theories and Documents of Contemporary Art*, Kristine Stiles y Peter Selz asumen el filo de 1945 como su punto de partida. En otros contextos -especialmente en la periferia- el horizonte de la contemporaneidad tiende a aproximarse, definida con frecuencia como emergiendo en los comienzos de la década de 1990 y asociado con el ascenso del debate postcolonial, el colapso del monopolio euro norteamericano sobre las narrativas del modernismo o la finalización de la Guerra Fría. En todo caso, “arte contemporáneo” parece basarse en la significación múltiple de un después.⁴

Sin embargo, y más allá de la imposibilidad por establecer los bordes de lo contemporáneo, podemos reconocer que hay un arte “contemporáneo” o, al menos, una inquietud que anuda problemas similares. Digo que lo contemporáneo es una inquietud porque lejos de cualquier certeza lo propio de nuestro tiempo es el cuestionamiento. Ser contemporáneo quizá sea acercarse a esos cuestionamientos que nos atraviesan y que no tienen una única respuesta. En este sentido, para Agamben⁵ lo contemporáneo interpela la temporalidad, lo demasiado próximo del presente y, en consecuencia, permite un “ver a través”. Ver a través de la urgencia, de lo emergente o de lo consolidado y poder elaborar una lectura del tiempo presente sería la característica de lo contemporáneo según el filósofo italiano. En este sentido, la práctica artística que interpela el presente actualiza el pasado como una forma de citar su vigencia o, incluso, aquella práctica que atraviesa la contingencia y nos muestra la continuidad de lo mismo repetido es contemporánea.

⁴ Cuauhtémoc Medina, “Contemp(T)Orary: Once Tesis”, *Revista de la Escuela de Arquitectura*, 2, 3 (2013), San José, Universidad de Costa Rica, p. 3.

⁵ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?,” *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pp. 21-22.

En este artículo me centraré en enumerar una serie de operaciones prácticas y de transformaciones conceptuales que la propia denominación de contemporáneo engendró en la composición y escritura de la historia del arte. Se trata, forzosamente, de un panorama amplio que puntúa en su horizonte las apuestas y los temas de discusión más relevantes en el campo disciplinar y por fuera de éste. La extensión geográfica de la discusión es global y, en este sentido, el enclave de América latina comienza a tener un lugar de inscripción conceptual singular. Intentaré, hacia el final de este artículo, avanzar en las proposiciones y problemáticas planteadas desde nuestro contexto hacia la configuración disciplinar de la historia del arte.

La historia del arte detrás de su objeto

La historia del arte no es ajena a los efectos derivados de la extensión de lo contemporáneo y, sin embargo, allí donde es posible reconocer una práctica artística contemporánea –como objeto de estudio– resulta difícil nombrar algo así como una “historia del arte contemporánea”. Hay, evidentemente, una historia del arte afectada por las transformaciones de su objeto de estudio y así como la escritura sigue a la producción artística, los efectos de la circulación y experimentación plástica movilizan las herramientas de la historia del arte. Es en este sentido que la historia del arte ha transformado igualmente sus preguntas, escrituras y métodos. Si la práctica artística cuestiona el enclave temporal de la historia, las relaciones de poder legitimadas o permite ver a través de la densidad de lo establecido, las operativas nociones de iconología desarrolladas por Panofsky, la historia social del arte apuntalada por Baxandall, la noción de estilo lineal o pictórico que resultó fundacional para Wolfflin o la voluntad de estilo que tanto preocupó a Riegl resultan insuficientes. El polo historia y estética sobre el que la práctica de la historia del arte había logrado erigir una escritura, el arte contemporáneo lo ha desestabilizado. La práctica contemporánea transforma su lugar de inscripción estética; transforma, igualmente, la dimensión temporal entre el pretérito del pasado y su actualización en el presente. La historia del arte no puede sino explorar los límites y los préstamos conceptuales de otras disciplinas.

Si los desplazamientos y transfiguraciones del objeto artístico han reconfigurado las fronteras disciplinares de la historia del arte, la geografía de la producción artística contemporánea también ha cambiado. Así, si la producción artística de la modernidad describía estratégicamente su ubicación a partir de centros y de periferias, la producción contemporánea asume lo global como marco de referencia e inaugura espacios de circulación donde el comercio, la especulación financiera y la radicalidad estética se dan cita en bienales, ferias y galerías. La historia del arte estructurada a partir de la noción de centro y periferia establecía un lugar siempre emergente para la producción artística en América latina o más globalmente, en el sur. El historiador de arte polaco Piotr Piotrowski en su artículo sobre el giro espacial o la

nueva historia del arte horizontal,⁶ analiza el mapa resultante en la distribución moderna del arte entre centro y periferia para describir las estrategias de una historia vertical del arte. Esta historia vertical del arte se caracteriza, según el autor, por una cierta jerarquización donde el corazón del arte moderno se configura a partir del reconocimiento de un puñado de ciudades e instituciones paradigmáticas.⁷ El resultado de esta narración, ya lo conocemos, extendió el canon occidental y europeo como regla de realización estética. La propuesta de Piotrowski, en consonancia con las perspectivas de historia global, se dirige hacia una redefinición el paradigma de escritura de la historia; una escritura que, atendiendo a los lineamientos de una geografía relacional o de diferencias culturales, se detenga en la comprensión de la relación entre el sujeto y su entorno y, en consecuencia, en la singularización de la producción artística. Una historia del arte horizontal, según el autor, extendería los lazos dinámicos de intercambio entre regiones, tradiciones locales, sujetos o incluso, herencias externas.

Los desplazamientos del arte contemporáneo parecieran multiplicar los centros y suspender la noción de periferia. Una multiplicidad de escenas, de núcleo, de zonas de confluencia donde la noción de centro se disipa y la periferia se vuelve exponencial. Sin embargo, la situación no es más tranquilizadora. Si la geografía del proyecto moderno se agotó, la geografía de lo contemporáneo dibuja nuevos horizontes de aparente inclusión donde la producción artística se ubica instrumentalmente en el juego de intercambios del capital. En este contexto, la producción teórica y la escritura de la historia también entran en la disputa por un lugar en el mapa de lo contemporáneo. De una forma un tanto sintética, la ubicación y delimitación geográfica en el mapa de lo contemporáneo se realiza a través de la institución; esto es válido no solo para la práctica artística que transita por diferentes espacios institucionalizados como sinónimos de visibilidad, sino también para el ejercicio de la historia del arte. La historia del arte es esencialmente una práctica de escritura; la historia del arte comprende, en consecuencia, una instancia de divulgación y consumo. Las universidades y los centros de divulgación y publicación vinculados a ellas, constituyen un enclave particular en este panorama.

Giro, transformación y reposicionamiento de una escritura sobre arte

En el contexto global, a partir de las últimas décadas del siglo pasado, la interpretación o la primacía del lenguaje como filtro mediador del mundo dio paso a una serie de giros que fueron, paulatinamente, desplazando y reconfigurando la relación sujeto/objeto. Podemos, incluso, afirmar que la presencia del objeto ha reemplazado o coexiste junto con la preocupación

⁶ Piotr Piotrowski, "Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art", *Géo-Esthétique*, Aliocha Imhoff and Kantuta Quiros (ed.), Paris: Editions, b-42, 2014, pp. 123-131.

⁷ *Ibid.*, p. 124.

por la representación. Así, nuevos objetos de estudios comenzaron a atravesar las fronteras disciplinares para, una vez más, movilizar la práctica disciplinar.

La imagen como objeto problemático y que durante mucho tiempo se mantuvo ligada a la interpretación y a la significación, comienza a transitar por nuevos escenarios. En un artículo de síntesis Keith Moxey,⁸ el historiador del arte norteamericano, se permite trazar los puntos más relevantes de estas transformaciones. Moxey señala, por ejemplo, cómo el problema de la imagen permitió la configuración disciplinar de los estudios visuales en Reino Unido o en Estados Unidos donde el objeto junto con la imagen relanza los cuestionamientos sobre la presencia y la recepción de estos.

Los estudios visuales –en sus diferentes vertientes– desplazaron el valor trascendental de la obra artística, históricamente auratizada, por el problema de una producción cultural más abundante y radicalmente heterogénea. Dentro de la producción cultural extensa y siempre compleja, los estudios visuales desplazaron la matriz de análisis eminentemente semiótica por una perspectiva de estudio pluri, trans inter o incluso, posdisciplinar⁹ donde la comunicación, junto con elementos de la semiótica, describieron los contornos de nuevos objetos de estudio. Así, al giro lingüístico que describió Richard Rorty como el triunfo de un modelo textualista por encima de cualquier componente visual¹⁰ o, incluso, al giro semiótico¹¹, desde los estudios visuales se acuñó la figura del “giro de la imagen” pasando, de esta manera, del mundo como texto al mundo como imagen. La imagen, arrebatada al nicho de comprensión interpretativo o puramente sígnico, se amplió significativamente hacia otras dimensiones: lo visual, lo no visto, la visión, el control, la mirada, el dispositivo, la invisibilidad, el espectador, entre otros pliegues. Así y tras décadas de tradición semiótica donde una cierta comprensión de la imagen y los funcionamientos del signo describieron el horizonte posible de comprensión y de análisis, los estudios visuales ubicaron en el enclave de la problemática la producción cultural. Una buena síntesis de este proceso la ofrece Mitchell cuando señala:

Puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose solo en el modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el pro-

⁸ Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 6 (2009), Editorial Cendeac, Murcia, pp. 8-27.

⁹ Sergio Vilar, “Enfoque Global: de las simplificaciones fragmentadas, a las redes de complejidad”, en *La nueva racionalidad. Comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios*, Colección Nueva Ciencia, Barcelona: Kairós, 1997, pp. 15-20.

¹⁰ Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 2001.

¹¹ Sobre el giro semiótico son varias las publicaciones; sin embargo, el artículo de Norman Bryson y Mieke Bal sirvió para puntualizar una serie de desafíos y compromisos conceptuales de una interdisciplinariedad que amplió considerablemente el campo de estudio. Norman Bryson and Mieke Bal, “Semiotics and Art History,” *ArtBulletin* 73, 2 (1991), pp. 174-208.

blema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible.¹²

Los estudios visuales, desde esta perspectiva, abordan el problema de la representación como el punto de encuentro, de divergencia y de cruce entre la tradición cultural, las lógicas del entretenimiento, los medios de comunicación masivos y el consumo.

Desde esta perspectiva, los trabajos de Mitchell, desde la Universidad de Chicago, impulsarán un área de estudios donde la imagen no responde a una dimensión contextual, sino que estas se encuentran determinadas por su propia trayectoria, circulación y consumo. El “giro de la imagen” abre el espectro de la imagen hacia una “vida” de las imágenes que exceden cualquier determinación estética; dicho en otras palabras, las imágenes –incluidas las artísticas– comprender múltiples estratos donde el estético es uno de ellos. En este sentido, las imágenes amplían significativamente el campo de exploración y de investigación multiplicando, de igual manera, las preguntas y las metodologías. El mismo Mitchell nos ofrece una sucinta definición disciplinar y de objetivos cuando aclara: “Es útil distinguir, desde un principio, entre “estudios visuales” y “cultura visual”, el primero es el campo de estudio y el segundo su objeto, su objetivo. Estudios visuales es así el estudio de la cultura visual¹³”. Es claro que los estudios visuales no responden epistemológicamente hablando al nudo conceptual de una historia del arte; en este sentido, ni los investigadores en estudios visuales reclaman para sí una inscripción disciplinar en el campo de la historia del arte, ni los historiadores del arte por regla general responden afirmativamente al giro de la imagen.

A finales de los años noventa del siglo pasado, la inscripción en un campo disciplinar para los estudios visuales suscitó un acalorado debate sobre los límites y responsabilidades de cada campo de estudio. La historia del arte ligada ahora en asocio con la estética tenía la tarea de comprender, analizar y describir la producción artística mientras que los estudios visuales atenderían “la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc. Si el objeto de los estudios visuales es lo que Hal Foster llama “visualidad”, este

¹² William J. Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p. 23.

¹³ W. J. T. Mitchell, "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1 (2003), p. 18

no se puede considerar más que como un tópico capcioso, a partir del cual resulta imposible efectuar delimitación alguna de un modo sistemático.¹⁴ La abrumadora extensión del campo de estudio paulatinamente fue estrechándose a través de la descripción de objetos singulares y la delimitación institucional de una agenda de temas, publicaciones y autoridades. Independientemente de la “juventud” disciplinar con la que los estudios visuales delimitaron un campo y unos objetivos, fue a través de las instituciones académicas y las publicaciones institucionales, el foro desde donde se dirimió la disputa con otras disciplinas.¹⁵

Los títulos de las publicaciones de Mitchell desde la Universidad de Chicago durante la década de los ochenta describen de manera sintética los desplazamientos disciplinares que persiguió este “giro de la imagen”. Así, si en historia del arte el discurso dominante fue la sociología y la historia social, la interpretación y el análisis semiótico o la hermenéutica y los enfoques fenomenológicos, Mitchell publica como una afirmación provocadora “The language of images”, al que le seguirá “On narrative” (1981), “The Politics of Interpretation” (1983), “Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism” (1985) para, finalmente, publicar en 1986 “Iconology: Image, Text, Ideology”. Por su parte, a través de sus contribuciones a la revista *October*, Mitchell impulsó el debate e intercambio de ideas entre los intelectuales, críticos y teóricos norteamericanos ampliando significativamente el escenario de acción. La revista *October* jugará un papel protagónico en la tarea por esclarecer los alcances, límites y apuestas conceptuales de los estudios visuales. Un rol similar desempeñó la creación de programas de pregrado y de posgrado en las instituciones norteamericanas. James Elkins, por su parte, reseña la presencia de más de 800 instituciones, programas, departamentos o centros cuyo interés gira en torno a la historia del arte.¹⁶ El lugar de las instituciones, como lo señalé anteriormente, configura el territorio desde donde se plantearon las estrategias fundamentales del debate disciplinar, la conformación de una comunidad de pares y la descripción de una agenda de temas y problemas. Así, en nuestro contexto, Elkins señala que América latina para 2004 contaba con sesenta departamentos de historia del arte¹⁷ para toda la región; en Colombia, particularmente,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁵ “Sabemos muy bien, por supuesto, que esfuerzos institucionales de esa índole han sido acometidos hace ya algún tiempo en lugares como Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin, y sin duda tantos otros de los que no tengo conocimiento. Yo mismo he contribuido, modestamente, a esos esfuerzos, aunque soy consciente, sin embargo, de las grandes fuerzas en el seno de la política académica que, en algunos casos, han explorado esfuerzos interdisciplinares del tipo de los estudios visuales para empujar y eliminar departamentos y disciplinas tradicionales, o para producir lo que Thomas Crow ha llamado la “des-habilitación” de generaciones enteras de estudiantes.” *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ Sobre este punto, remitimos al lector a dos artículos de Elkins donde describe este proceso; el primero editado por el mismo autor y el segundo, editado por Anna Brzyski. James Elkins, *Is Art History Global?*, New York: Routledge, 2007, pp. 3-23. Anna Brzyski, *Partisan Canons*, Durham: Duke University Press, 2007, pp. 55-77.

¹⁷ Brzyski, p. 59.

el autor refiere que hay siete universidades en Bogotá que tienen cursos en historia del arte, dos en Cali, dos en Medellín y una en Santa Marta, Cartagena y Barranquilla.¹⁸

En el debate en torno al estatuto de las imágenes, su materialidad, circulación y formas de producción contiene, alternativamente, muchas variantes y enfoques; no se trata, de ninguna manera, de agotar aquí todos y cada uno de los debates abiertos a la luz de este giro de la imagen. Esta multiplicidad de problemas que inaugura la imagen llevará a diferentes investigadores a ampliar significativamente el campo de estudio hacia la producción de artefactos visuales donde las imágenes, al igual que las obras de arte, son unos productos particulares. Así, por ejemplo, James Elkin incluirá en su repertorio investigativo la producción y circulación de imágenes científicas y de información. El autor nombra este recorte temático como “asuntos actuales de visualización de información”; allí se aborda la discusión epistemológica, práctica y política de los problemas ligados a la proliferación de imágenes de visualización científica o de la cultura popular; imágenes por ejemplo, provenientes de la física, la economía o más ampliamente de las infografías comunicacionales.

Sobre las posibilidad o imposibilidades de una historia del arte contemporánea

El objeto de estudio, ahora nombrado artefacto visual, desalojó de manera un tanto drástica los antiguos modelos de comprensión histórica. Dicho en otras palabras, una parte de aquellos que adscribieron al “giro de la imagen” dieron la espalda tajantemente a las preguntas y preocupaciones de la historia del arte. El artefacto visual podía ser comprendido como un fenómeno extraído de toda temporalidad, incluso de su contemporaneidad misma. Esta última posición radicalizó el debate hacia finales del siglo pasado cuando los historiadores, intelectuales y críticos, sumergidos por la ola del fin de siglo (fin de la historia, fin del arte) afirmaron la muerte de la historia del arte. En lo fundamental de este debate, James Elkins interroga la vigencia y alcance de la propia disciplina de la historia del arte en su instancia “global”.

En un franco cuestionamiento a los lineamientos disciplinares que desde la modernidad han perfilado la práctica de la historia del arte, Elkins caracteriza y abre el debate en torno a las posibles alternativas de una historia del arte. La argumentación de Elkins plantea cinco tesis a favor de una historia del arte global y cinco en contra. La primera tesis afirmativa señala que el componente teórico permitiría unificar efectivamente unas herramientas metodológicas para la disciplina; la segunda afirma que la frontera entre historia y crítica puede dibujarse apelando a tres criterios: la institucionalidad de la práctica, el contexto y el alcance comercial. La ter-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 57-58. Para un estudio detallado de la enseñanza de la historia del arte en nuestro contexto, el lector puede consultar el avance de investigación actualmente en curso “Los pasos tras las huellas: genealogía del Instituto de Investigaciones Estéticas”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes. Disponible en línea: http://www.iie.unal.edu.co/micrositios/g_monada.html

cera tesis afirma que la historia del arte continúa apegada a la exploración de un cierto canon donde los artistas —el nombre del artista— continúan siendo operativo. La cuarta tesis señala que la historia del arte afirma que la larga tradición narrativa totalizante aún es vigente para la mayoría de los historiadores del arte, incluso para aquellos que se encuentran en instituciones periféricas. Finalmente, la última tesis afirma que la historia del arte continúa apoyada en el esquema conceptual occidental. Este esquema conceptual, según el autor, implica, entre otras cosas, una continuidad en métodos de análisis, aproximaciones a la obra, comparaciones de tipo formal, periodizaciones y clasificaciones estilísticas que han sido acuñadas para comprender el arte occidental y que son trasladadas a otras producciones culturales.

La primera tesis en contra de una disciplina global señala la dificultad de reconocer de manera hegemónica una práctica disciplinar en todos los países; así, por ejemplo el autor refiere el caso latinoamericano donde la historia del arte se acerca, por momentos, a la escritura de la crítica de arte. La segunda tesis indica que el ejercicio de la disciplina implica una institucionalización de la enseñanza y de la escritura; esta consideración para numerosos países, incluidos los de nuestro continente, implica desde ya una desventaja. La tercera de estas tesis señala que, a pesar de la multiplicación de enfoques multiculturales, transnacionales o incluso poscoloniales, no se han modificado sustancialmente las aproximaciones de tipo nacionalista o culturalistas. La cuarta tesis indica que la historia del arte como disciplina parece ahora fundirse frente a la ampliación del campo de estudio hacia la visualidad o el problema de la imagen. La quinta y última tesis señala la especificidad de las publicaciones orientadas, mayor y especialmente, a la distinción entre teoría del arte e historia del arte. Esta especificidad separa la producción de historiadores de teóricos y, por lo tanto, las posibles interacciones al interior del campo disciplinar.¹⁹

Quizá en la orilla contraria a las consideraciones de Elkins en torno a la historia del arte se encuentra Victor Burgin quien en 1986 sostenía que los estudios visuales y más ampliamente los estudios culturales eran sin más el corolario necesario de una historia y de una teoría del arte moribundas.²⁰ La radicalidad de la posición de Burgin fue acompañada por otras proposiciones igualmente condenatorias; recordemos, en este sentido, el trabajo de Nicholas Mirzoeff en su *An Introduction to visual culture* publicado en 1999.²¹ Estas afirmaciones, declaraciones o más llanamente sentencias disciplinares evidencian, por un lado, el lugar destacado que la historia del arte ocupaba en la disputa intelectual; por otro, muestran la necesaria reconfiguración disciplinar que implicó la ampliación del campo de estudio.

¹⁹ Para ampliar el alcance de estas tesis ver Elkins, *Is Art History Global?*, pp. 5-20.

²⁰ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Communications and Culture, Londres: Macmillan, 1986, pp. 142-145.

²¹ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Art History/Cultural Studies, London: Routledge, 1999, p. 292.

Ni la historia del arte murió en aquella oportunidad ni su vitalidad implica necesariamente un recorte a las posibilidades metodológicas, epistémicas y conceptuales de los estudios visuales. Como en una especie de contaminación mutua, una y otra práctica se vio confrontada a describir los límites, alcances y desafíos frente a un objeto de estudio en permanente transformación. Douglas Crimp de manera aguda sintetiza la relación entre estudios culturales e historia del arte:

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.²²

Se trata aquí de plantear los rasgos fundamentales de las transformaciones, desplazamientos y nuevos puntos de contacto de una práctica disciplinar en cuestionamiento. Es claro que la vertiente de estudios visuales desarrollados principalmente en Estados Unidos y los estudios culturales acogidos sustancialmente en la academia británica, tienen matices y diferencias. No es el momento aquí de detallar las polémicas y tensiones que animan la producción intelectual de historiadores y de críticos. Baste con caracterizar de manera rápida la discusión para preguntarnos, en consecuencia, sobre el estado de la discusión en nuestro contexto. Evidentemente, no se trata de trasladar punto por punto los argumentos que en latitudes diferentes llevaron a un cuestionamiento o incluso a una radical negación sobre la posibilidad de una historia del arte. América latina, como enclave geopolítico, jugará un rol importante en la querrela por la legitimidad de una práctica disciplinar con características locales.

América latina: el sur institucional, escritural y problemático de una disciplina impura

En el enclave de una historia del arte global, América latina configura un territorio complejo y poco explorado del cual teóricos, historiadores, críticos o intelectuales de Europa o de Estados Unidos saben poco. El desconocimiento de la producción intelectual de nuestro continente se debe, en parte, a dos factores que anteriormente hemos apuntado para señalar los alcances del debate en torno a los estudios culturales: las instituciones y las publicaciones.

Los museos, las academias y departamentos de arte, de historia o de filosofía o más ampliamente, los circuitos de producción intelectual en América latina no tienen una trayectoria

²² Douglas Crimp, "Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture", *In Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, 1, 1 (1999), p. 12; citado por Ernst Van Alphen, "¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito? Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual", *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 3 (2006), pp. 80-97.

extensa ni una vocación específica. Tal como lo describe Andrea Giunta en su intervención “Notes on art history in latin american²³” la formación académica en nuestro continente dista en muchos aspectos de aquella impartida en Estados Unidos o incluso en Europa: número de créditos, asignaturas o incluso de la inscripción disciplinar de la formación alojada en departamentos de filosofía, literatura o bellas artes. Con respecto a las publicaciones, Giunta señala una singularidad de nuestro medio: uno de los mejores indicadores de productividad y de visibilidad de la disciplina no son las publicaciones especializadas sino los congresos y coloquios que publican rápidamente sus actas²⁴. Giunta enmarca estas dinámicas de publicación e institucionalidad en una conocida “inestabilidad” del campo académico y a la falta de una política de fomento a las publicaciones. A las precisas observaciones de Giunta agregaremos, no obstante, la escasa traducción en otros idiomas de obras publicadas por historiadores, teóricos y críticos latinoamericanos. Incluso este fenómeno afecta la circulación al interior del continente: la obra de Mário Pedrosa, por citar solo un ejemplo, ha sido escasamente traducida al español.

La extensa y rica tradición historiográfica, las disputas y los debates que avivaron durante décadas la producción de una historia del arte local muchas veces es sintetizada en vagas generalizaciones. Los nombres de autores como Rita Eder, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique, Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Federico Morais o Fausto Ramírez, por citar sólo algunos pocos, son escasamente conocidos por fuera de nuestro territorio. Quizá lo que más incomoda a aquellos que miran esta tradición historiográfica latinoamericana es su carácter impuro: quien busque en los escritos de historia del arte una suerte de estricto ejercicio disciplinar se encontrarán una y otra vez con el trabajo de frontera, liminar, de una escritura heredera del ensayo. Así, los textos que nombramos como textos de historia del arte latinoamericano transitan diferentes estilos escriturales al tiempo que extienden los límites de la crítica, el comentario y la revisión del documento histórico. Así, por ejemplo, Nelly Richard al exigir un rol autónomo para la producción intelectual latinoamericana, reconoció la potencia del pensamiento del siglo XX entre la historia y la crítica cultural. La impureza disciplinar que contamina la escritura de la historia del arte latinoamericano no es menos problemática que la propia condición de un “arte latinoamericano” indefinible, esquivo pero negociable en el mercado internacional del arte. Nuevamente, si la práctica artística –objeto de las reflexiones de esta práctica impura- se dispersa y muestra una heterogeneidad de procedimientos, de herramientas y de operaciones, es comprensible que aún hoy día la caracterización de la historia del arte sea objeto de discusión.

El mapeo de estas corrientes, apuestas, debates y proposiciones en torno a la producción artística del continente describe un importante caudal de textos académicos, tesis, artículos de

²³ Andrea Giunta, “Notes on Art History in Latin American”, en Elkins, *Is Art History Global?*, pp. 27-39.

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

divulgación y especializados, capítulos, libros, compilaciones y coloquios donde la historia del arte se ha configurado con rasgos particulares. En una apretada síntesis, Ivonne Pini dibuja este mapa cuando señala:

La década de los sesenta y setenta fueron significativas al marcar nuevas líneas historiográficas y críticas en que se cuestionan ideas canonizadas y se señala la necesidad de revisarlas. Inicialmente fueron las figuras de Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha, con la posterior incorporación de nombres como los Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Mirko Lauer, Néstor García Canclini, entre otros. Se construyeron diversos enfoques y se propusieron nuevos procesos investigativos que evidenciaban preocupaciones básicas acerca de la necesidad de una afirmación del arte latinoamericano, opuesto al tradicional papel hegemónico de Europa y luego de Estados Unidos. Las posiciones iban desde una corriente historicista y sociologista, como la de Marta Traba, para quien las obras de arte no pueden ser concebidas como objetos desprendido de la historia, hasta la de Juan Acha, quien cuestiona el valor de la historia del arte, a su juicio estancada en refinar las teorías del pasado en lugar de crear otras nuevas. De allí su apelación a la necesidad de producir, desde Latinoamérica, nuevas teorías del arte.²⁵

Los años sesenta y setenta, como lo señala Pini, jugaron un rol fundamental en la proyección contemporánea de la historia del arte. Dicho en otras palabras, aquello que se debate actualmente fue objeto de acalorados intercambios, disputas y abiertas confrontaciones durante esas dos décadas vulnerables, como las llamó Marta Traba. La posibilidad de una historia del arte con características locales atravesará diferentes etapas y sin embargo, el polo de tensión entre lo autóctono, lo propio, el nacionalismo o lo foráneo, lo internacional o colonial, dominará no solo la producción escrita de la disciplina sino también la producción artística del continente.

La escritura de la historia del arte en América latina, como lo señaló hace ya tiempo Juan Acha, se sitúa en un tránsito entre la crítica y la teoría. Quizá por ello sea reconocible en los escritos de Ticio Escobar o en aquellos de Nelly Richard la fuerza argumentativa con la cual defienden desde la crítica cultural la producción de una teoría del arte que piense la producción artística local no como corriente derivativa. Esta reivindicación por una producción teórica e histórica no derivativa sino generativa desde el propio contexto, rescatará los trabajos de historiadores e intelectuales no solo latinoamericanos, sino también caribeños, centroamericanos y de la cultura ancestral; desde esta perspectiva, intelectuales, sociólogos, estudiosos de la comunicación o filósofos, entre otros, contribuirán significativamente en el debate sobre el arte latinoamericano a partir de los años ochenta del siglo pasado. En este contexto, podemos comprender la influencia de los escritos en torno a la hibridación cultural, las industrias cultura-

²⁵ Ivonne Pini, "Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina", *Errata #2 La escritura del arte*, 2 (2010), p. 62.

les y la producción simbólica de García Canclini,²⁶ la proposiciones de Jesús Martín-Barbero²⁷ en torno a la comunicación, lo popular y la producción cultural o bien, las reflexiones de Beatriz Sarlo²⁸ sobre literatura popular, medios de comunicación y sociedad.

La historiadora del arte Andrea Giunta, en diálogo con James Elkin, describe de manera precisa el ambiente institucional de la historia del arte en argentina a comienzos de la década de los ochenta. La institución académica, más allá de la diversidad de enfoques y de préstamos conceptuales que dinamizaban la escritura de la historia del arte en el continente, era refractaria a la comprensión de un arte local, regional o incluso continental; no existían cátedras de arte pre-hispánico o precolombino, tampoco sobre arte del siglo XIX y XX en América latina, ni arte de posguerra o, incluso, sobre arte argentino del siglo XX.²⁹ Los cursos o las lecturas de sociología del arte o sobre comunicación y cultural. La escasez en la circulación de publicaciones, junto con las dificultades de adquirir traducciones y material actualizado y los cursos dictados en la academia, forjaba el perfil de una historia del arte decimonónica y acartonada. Si bien la situación que describe Giunta se refiere particularmente a la Universidad de Buenos Aires, en la extensión del continente no crecían las excepciones. Como lo señala la autora, muchas publicaciones y temas de investigación estaban vedados por la dictadura militar y esta situación no solo era característica de Argentina. En este contexto regional, muchos de los autores que dinamizaron el debate o que permearon los bordes disciplinares de las ciencias humanas o los estudios en comunicación lo hicieron desde el exilio. El escenario político que rodeaba la posibilidad de una práctica disciplinar fue determinante en la producción intelectual, en el debate e intercambios de ideas y en los alcances que éstos tuvieron en el continente e internacionalmente. Buena parte de los escritos, de los proyectos de investigación e incluso de la financiación a la que pudieron acceder los académicos de nuestro continente deben comprenderse a luz de estas tensiones, censuras y restricciones.³⁰ El final de la década de los ochenta traerá un aire de renovación para las instituciones académicas del continente. Así, por ejemplo, es hacia comienzos de la última década del siglo XX cuando los archivos de arte comienzan a organizarse, iniciando una tarea que aún perdura.

²⁶ Néstor García-Canclini, "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 4 (2007), pp. 36-55.

²⁷ Jesús Martín-Barbero, "Una agenda para el cambio de siglo", en *Ocio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México: FCE, 2002, pp. 256-272.

²⁸ Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel, 1994.

²⁹ Giunta, p. 31.

³⁰ Para una lectura de la producción intelectual en el contexto de las dictaduras militares en América latina ver el trabajo de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Colección Metamorfosis, 2003.

Como lo señala Giunta en aquel artículo, las posibilidades de circulación e intercambio entre los historiadores de arte se realizaba principalmente a través de ponencias en coloquios y las publicaciones de las actas. Desde 1975 la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas organiza anualmente el encuentro de teóricos, historiadores, críticos e intelectuales en torno a los problemas de la historia del arte. Su primera edición, en la ciudad de Zacatecas, contó con la participación de Jorge Alberto Manrique quien asumiría para ese entonces la dirección científica de la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte³¹ Mexicano; en el coloquio presentaron sus propuestas, entre otros, George Kubler, historiador norteamericano especializado en arte y arquitectura prehispánica; Michel Ragon crítico e historiador del arte francés cuyas reflexiones se orientan hacia el vínculo entre arte y proletariado; Marta Traba quien hacía un par de años había publicado *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*; Mário Pedrosa presentó en esa oportunidad una ponencia sobre el arte popular y el arte culto y participó por último y, solo para sintetizar, el catedrático español Enrique Marco Dorta. El profesor Dorta realizó su tesis doctoral sobre la arquitectura colonial en la ciudad de Cartagena, fue discípulo del historiador Diego Angulo Iníiguez quien coordinara a través del Laboratorio de Arte³² y hacia 1929 la primera Cátedra de Arte Hispanoamericano, en la Universidad de Sevilla. El mapa de personalidades, de debates y de instituciones no podría haber sido más diverso. Los encuentros continuaron año tras año, abordando temáticas disímiles pero transversales a las inquietudes de una disciplina que buscaba lugares de encuentro y discusión. La publicación de las ponencias en actas del coloquio permitió que estos debates comenzaran a circular por las academias e instituciones.

Sabemos el lugar que ocuparon en nuestro contexto las revistas culturales y las publicaciones académicas como dispositivos de circulación de ideas y debates pero aún no hemos explorado de manera sistemática el mapa de relaciones y de intercambios que se dieron entre intelectuales, artistas, editores e instituciones.³³ Sabemos, igualmente, cómo el tránsito hacia la década

³¹ Sobre el proyecto de una enciclopedia de historia del arte nacional impulsada por la editorial española, remitimos al lector al proyecto de investigación actualmente en curso que explora este proyecto editorial y la escritura de la historia del arte en Colombia. Ver *La historia en la historia del arte. Divulgación y consolidación de la práctica de la historia del arte en Colombia* a través de la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano (1975-1981), Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes. Disponible online: http://www.iie.unal.edu.co/micrositios/g_monada.html

³² El Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, fundado en 1907 por el profesor Don Francisco Murillo Herrera es el más claro antecedente para la conformación de los Institutos de Investigaciones Estéticas en América Latina; la consolidación de su vocación iberoamericana llegará con la Cátedra de Arte Hispanoamericano en ocasión de la Exposición Iberoamericana de 1929. Sobre la configuración de estos espacios académicos en el continente latinoamericano, el lector puede consultar el proyecto de investigación actualmente en curso “Los pasos tras las huellas: genealogía del Instituto de Investigaciones Estéticas”.

³³ Un proyecto que se orienta en este sentido es el liderado por numerosos investigadores de diferentes universidades en América latina, cuyo objetivo es estudiar las discusiones que se dieron en

de los noventa y el aniversario de la conquista española sobre el continente renovó la agenda de discusiones y actualizó nuevamente el debate en torno a lo internacional del arte latinoamericano. Sin embargo, esta internacionalización –o vuelta al ruedo del mercado– adquirió nuevos matices; así, por ejemplo, había finales de la década de los noventa a los sucesivos giros internacionales, vivimos en nuestro territorio el “giro etnográfico” apoyado mayoritariamente por un ambiente de aceptación del “multiculturalismo”. Gerardo Mosquera señaló, por ejemplo, que la internacionalización se realiza en un sentido jerárquico, a partir de un falso diálogo multicultural, una internacionalización que es para los centros, que exhiben al resto del mundo desde una monoperspectiva:

La comunicación intercultural se produce, en la práctica, mediante un conglomerado de estructuras radiales alrededor de los centros que controlan el proceso en el aspecto material, pero también en la producción de sentido.³⁴

El efecto de ese multiculturalismo jerárquico se manifiesta en las exposiciones, particularmente en aquello que Mosquera denomina como “curaduría invertida”. Esta práctica identifica que la curaduría es un asunto de los países hegemónicos quienes deciden qué, cómo y cuándo el “otro” es representado y exhibido. A esta visión vertical o centralizada que acepta un intercambio unilateral con la periferia, se le suma la aceptación de una perspectiva aparentemente antropológica de las prácticas artísticas. Así, por ejemplo, en 1984 con la mega-exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, William Rubin ofrecía una genealogía del arte moderno basada en la revisión ampliada del término primitivo. Con esta ampliación del término y de la periodización, el arte latinoamericano podía inscribirse en los nichos creados para lo exótico y el “otro” en el mercado internacional.

Las exposiciones en torno al arte latinoamericano fueron y continúan siendo un espacio privilegiado para comprender los enclaves y apuesta de la historia del arte. Como lo señalamos anteriormente, la coyuntura del V Centenario de la Conquista española o del encuentro entre culturas impulsó toda suerte de conmemoraciones: exposiciones, coloquios, encuentros, intercambios académicos y, por supuesto, publicaciones. La figura de la avalancha de eventos puede resultar ilustrativa para dar cuenta de la multiplicidad de actividades. Como lo señala Ivonne Pini, las exposiciones de arte latinoamericano fueron profundamente dispares y mostraron, gracias a esa disparidad, los problemas que minaban la narrativa de una historia del arte latinoamericana.

las ciudades latinoamericanas en torno a la relación entre arte y política entre 1920 y 1980. María Clara Bernal, *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2015.

³⁴ Gerardo Mosquera, "Algunos problemas del comisariado transcultural", *Global Vision. Toward a New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fisher (ed.), London: Kala Press / INIVA, 1994, p. 5.

Esa avalancha de exposiciones que se produjo en la década de los ochenta sobre arte latinoamericano, pero fuera de América Latina, tuvo diversos problemas metodológicos que empiezan por la noción misma de América Latina asumida como sinónimo de cultural unificada. De allí que las interpretaciones se movieran con base en dos opciones básicas: la rígida cronología histórica que destaca ciertos nombres, o bien la propuesta de temas que refuerzan la visión eurocéntrica –lo fantástico, el mito o, uno de los recursos más frecuentes, lo “maravilloso”, asumido como criterio identitario y característica intrínseca a la cultura latinoamericana-.³⁵

La cuestión, siempre espinosa, de la definición de un arte o de una cultura latinoamericana no es el objeto que nos ocupa aquí; sin embargo, la sola denominación genérica como una etiqueta de origen, posibilitó la multiplicación de eventos sin distinción de enfoques, perspectivas y posicionamientos. Esta avalancha arrastró cosas disímiles, complejas y a veces contradictorias a la elaboración y consolidación de una práctica disciplinar. La polaridad más significativa en esta arremetida por lo latinoamericano poder la exposición *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León y la exposición curada por Waldo Rasmussen, que tuvo por título *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. Si bien los alcances y difusión de una y otra muestra son diametralmente disímiles, es oportuno apuntar las diferentes imágenes en torno a América Latina que cada evento construyó. Así, Rasmussen planteó como objetivo de aquella exposición itinerante (Sevilla-Paris-Nueva York) mostrar la valía del arte latinoamericano como producción significativa en el contexto internacional.³⁶ Si la exposición de Rasmussen necesitaba mostrar la relevancia del arte latinoamericano, aquella de Mosquera exponía con suficiencia las tradiciones, herencias y orígenes de un arte heterogéneo y crítico. La distancia conceptual entre una y otra proposición no es novedosa y en gran medida el debate en torno a lo latinoamericano ha sabido transitar en espacio de amplio desconocimiento o de rápidas generalizaciones; sin embargo, esto no se debe solo a un posicionamiento hegemónico o central de Rasmussen. El historiador polaco Piotr Piotrowski recurre a generalización similar cuando afirma:

El problema de la historia del arte en América del Sur es diferente. Se trata, en principio, de un espacio geográfico bastante homogéneo a nivel lingüístico, a tal punto en el que es posible de comprenderlo como una región más o menos unificada, diferente a los países asiáticos o de Europa del Este. (...) A la homogeneidad lingüística le corresponde una composición étnica también homogénea.³⁷

³⁵ Pini, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 79.

³⁷ Piotrowski, p. 127.

Esta multiplicidad de perspectivas y el entrecruzamiento de campos disciplinares, publicaciones, coloquios, exposiciones y un incremento considerable de intercambios entre instituciones y profesionales, tiene una última configuración a través de las proposiciones del “giro decolonial”. De manera análoga al largo proceso de cuestionamiento disciplinar que abrieron los estudios culturales y, particularmente los estudios visuales, el giro decolonial y las estéticas decoloniales que le siguen, orientan sus esfuerzos en describir un territorio de reflexión y de producción totalmente singular que interpela profundamente el vínculo modernidad-colonialidad. No se trata de una descripción o adscripción disciplinar -en el sentido moderno-, sino de una opción conceptual que interpela el orden hegemónico capitalista-occidental en torno al poder y la distribución del conocimiento.

La configuración de esta matriz de pensamiento es relativamente reciente y se ubica, principalmente, en las universidades norteamericanas como efecto directo de las contradicciones y tensiones de la inmigración social, cultural e intelectual. Los estudios decoloniales tienen por objetivo el estudio de la herencia colonial, notablemente a partir del siglo XV, cuando se consolida el sistema mundial capitalista. La figura de “giro” rememora de manera directa las discusiones apuntadas con anterioridad y posicionan el pensamiento y la producción intelectual en el movimiento mismo de un desplazamiento; el concepto de “giro decolonial” puede ser rastreado a partir de la publicación de un artículo hacia 2006 de Maldonado-Torres en *Radical Philosophy Review*. Allí, Maldonado-Torres rescataba para este campo de estudios una extensa tradición filosófica, literaria, sociológica y antropológica que incluía figuras como Aimé Césaire o Frantz Fanon; anunciaba, igualmente, la confluencia de prácticas y pensamientos diversos y periféricos como las corrientes del marxismo negro, los feminismos marginales o los estudios chicanos. Si bien el giro decolonial puede confundirse con la perspectiva británica de los estudios poscoloniales, estos últimos surgen, principalmente, de la producción académica india en el contexto de las antiguas colonias británica y paulatinamente va extendiéndose hacia otras academias y otras antiguas colonias. El giro decolonial, por su parte, comparte con los estudios poscoloniales el rasgo común de un interés marcado por comprender las herencias de la colonia en la distribución de conocimiento.

La opción decolonial interpela los fundamentos civilizatorios occidentales cuyo epígono es la modernidad. Más que un campo o un área de conocimiento, el giro decolonial apuesta por la configuración de comunidades colaborativas; allí donde el campo de conocimiento describe unas lógicas de intercambio signadas por el ritmo del capital, los estudios decoloniales apuestan por comunidades heterogéneas de intercambio que superen ampliamente las dicotomías o las falsas oposiciones. Apelando a la figura del giro, los estudios decoloniales buscan, efectivamente, un giro, un movimiento o rotación en la actual distribución de conocimiento,

de las instituciones o más ampliamente del Estado³⁸. Los estudios decoloniales se afirman en un legado cultural latinoamericano latente que visibiliza los valores que han estado históricamente oprimidos bajo el régimen de legitimación y civilizatorio colonial. En este sentido, el enfoque decolonial intenta visibilizar, denunciar y desmontar las operaciones aún vigentes de colonialidad efectivas, por ejemplo, en los enunciados históricos, en las valoraciones estéticas o en las trayectorias conceptuales.

Walter Mignolo, quien desde la Universidad de Duke en Estados Unidos ha impulsado y reunido a numerosos intelectuales, teóricos, críticos e historiadores que han dado forma a esta perspectiva, afirma que aún subsisten prácticas discursivas y no discursivas que recrean las mismas relaciones de poder y de subalternidad que afectan de plano en la construcción de subjetividad. Dicho en otras palabras, Mignolo afirma que ciertas formas de dominación colonial son operativas y activas aún en el presente. Arriesgándose a una síntesis conceptual, Mignolo apunta la siguiente definición:

El argumento básico (casi un silogismo) es el siguiente: si la colonialidad es constitutiva de la modernidad y la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en *proyectos de de-colonialidad que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad*. La modernidad es una hidra de tres cabezas, aunque sólo muestra una: la retórica de salvación y progreso.³⁹

Desde esta perspectiva, el giro decolonial y las estéticas decoloniales que de él se derivan, buscan desmontar desde la narración misma esas formas enunciativas de poder dominante. El camino abierto desde la teoría decolonial implica el constante desmonte y examen de los constructos enunciativos no solo de una disciplina como la historia del arte sino más ampliamente de las categorías de conocimiento. Sin embargo, la opción decolonial, atendiendo al problema disciplinar de la historia del arte, apuesta por una explosión o diversificación masiva de una historia del arte mundial.⁴⁰ Nuevamente, la imagen del giro cobra fuerza a través de la enunciación del agotamiento de una perspectiva única, central y hegemónica de la historia del arte hacia una exploración múltiple donde occidente es solo una parte en una ecuación más

³⁸ Ver Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

³⁹ Walter D. Mignolo, "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso", *Tabula rasa*, 8 (enero-junio 2008), p. 249.

⁴⁰ Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo, Adolfo Alban, Madina Tlostanova, *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*, Buenos Aires: Del Signo, 2014.

amplia y compleja como lo es la comprensión de sensibilidades diversas⁴¹. La historia del arte, en este contexto, resume los problemas y las herencias de un proyecto ilustrado y universal de la estética occidental; por ello, la opción decolonial apuesta sin más por una reescritura de la historia del arte.⁴²

En la empresa por una reescritura de la historia del arte, la opción decolonial propone transmutar el término “arte” por aquel otro de “poética” más preciso y cercano al campo cultural latinoamericano.⁴³ Sin embargo, y como en un juego de efectos encadenados, la sustitución de un término acarrea el desplazamiento de otros; así, el aplazamiento del término “arte” arrastra la suspensión de la dimensión estética. A decir verdad, más que una suspensión se trataría de una redefinición o alce de potencia de la “*poiesis*” como capacidad creadora-impulsadora de otras estéticas y no ya de una estética hegemónica. La serie de efectos en cadena no se detiene y las proporciones de la opción decolonial frente, por ejemplo, a la producción cultural implica una serie de redefiniciones conceptuales profundas. La opción decolonial ha impulsado encuentros, coloquios y exposiciones donde estas apuestas conceptuales logran escenificarse; sin embargo y quizá debido a la extensión de los desplazamientos y replanteos exigidos, no hay hasta el momento un documento o una investigación con efectos concretos en el campo de comprensión de la historia del arte contemporánea.

Lejos de cualquier categorización o de toda taxonomía, la práctica artística contemporánea desborda los límites y los emplazamientos tradicionales. Si hasta mediados del siglo pasado el enclave de la práctica artística se ubicaba en la mediación de lo estético, la contemporaneidad ha ampliado aquel enclave para inscribir otras sensibilidades y nuevos temas. Los giros, desplazamientos y cruces que ha caracterizado la producción artística denominada “contemporánea”, cuestiona las narrativas, procedimientos y estrategias de la historia del arte. Después del auge estructuralista, de la primacía semiótica o incluso de la hegemonía de la historia social como matriz de aproximación al fenómeno artístico, los historiadores del arte replantearon los alcances de la escritura, la definición de sus objetos de estudio y las relaciones con un entorno diverso de pares; los historiadores del arte, en suma, nos vimos abocados al ejercicio disciplinar a contrapelo: no ya desde el pasado hacia el presente, sino tomando el pulso que

⁴¹ La teoría decolonial parte, entre otros referentes, de las reflexiones en torno a la categoría de “sistema mundo” de Immanuel Wallerstein, los trabajos de Aníbal Quijano sobre colonialidad y poder y aquellos de Walter D. Mignolo cuyo objetivo buscaba rastrear la genealogía de la modernidad en los procesos de colonialidad a partir del siglo XVI.

⁴² Angélica González Vasquez, Gabriel Ferreira Zacarías, Pedro Pablo Gómez, “Estética(s) decolonial(es)1: entrevista a Pedro Pablo Gómez”, *Estudios Artísticos*, 2 (2016), Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

⁴³ Walter D. Mignolo, “Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics”, en BE.BOP 2012 Black Europe Body Politics (Alanna Lockward & Walter Mignolo, eds.), pp. 5-7. Disponible en: <http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf> (Consultado el 1 de noviembre de 2012)

desde el presente anuncia e irradia la potencia del pasado; allí, en esa relación compleja donde el pasado no es pretérito sino actual, el arte contemporáneo nos brinda la posibilidad de un “ver a través”, de distanciarnos de la contingencia de lo inmediato o de la contundencia de las categorías establecidas, para escribir nuestro presente.