

CRÍTICA, IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN AMÉRICA LATINA. Un breve esbozo

Guadalupe Alvarez de Araya Cid
Universidad de Chile

Desde fines de los setenta la Crítica de Artes ha desarrollado numerosas mutaciones que llevaron a desacreditar las estrategias políticas y las acciones de la Vanguardia Utópica. Hoy en día, la crítica de arte latinoamericana parece moverse en la misma dirección. De hecho, la mayoría de sus actualizaciones epistemológicas han tenido como resultado el descrédito de la Historia y entre tanto, el descrédito del arte latinoamericano como concepto en sí. Mediante una estrategia de diagnóstico, temas como la noción de método y la problemática de la representación relacionados con la teoría de la dependencia son expuestos aquí.

Since the latter seventies, Art Criticism has developed numerous mutations that led to discredit the political strategies and actions of the Utopian Avant-garde. Nowadays Latin American art criticism seems to be moving towards the same direction. Certainly, most of its epistemological updates have had among its results the discredit of History and in the mean time, the Latin American Art discredit as concept itself. Subjects such as the notion of method and the problematic of representation related to dependency theory are presented here using a diagnosis strategy.

Desde finales de los setenta se ha ido consolidando una tendencia estratégica y temática de la crítica de artes visuales en cuanto a desacreditar sistemáticamente una serie de premisas a partir de las cuales la crítica e historia del arte precedentes (es decir, aquellas que transitan entre 1920 y 1960, aproximadamente) había construido no sólo la imagen de la vanguardia sino sobre todo su campo de acción revolucionaria. En Europa y los Estados Unidos ese camino lo han dibujado con toda nitidez Eduardo Subirats, Victoria Combalfá, Achille Bonito Oliva, y muy especialmente Rosalind Krauss. En el substrato de tales tentativas se encuentra latente la elevación a categoría universal de la irracionalidad maquínica esbozada por Duchamp en cuanto "lógica" del saber y que constituyó, en gran medida, el éxito crítico de Foucault. Pero a pesar de lo sugerentes y productivas que puedan resultar tales posiciones, parece de suyo evidente que no es posible pensar la actividad intelectual por fuera de seres humanos concretos y no sólo debido a Descartes. Uno de los rasgos de las nuevas corrientes epistemológicas en la historia y la crítica de artes es la recurrencia a modelos analíticos e interpretativos procedentes de la psicología.

En todo caso, una de las consecuencias inmediatas de ese éxito fue la sistemática "pérdida" de terreno de la historia del arte y su sustitución por una agresiva práctica curatorial, unida al surgimiento de una actividad más o menos espúrea conocida como "Teoría del Arte". Curiosamente, se justifica el surgimiento y expansión de estas líneas de trabajo apelando tanto a las transformaciones evidenciadas por las "obras" como a aquellas experimentadas por los individuos en el marco de la transformación económico-productiva. Quizás debiéramos agregar aquí otro aspecto de esta última cuestión y que tiene más bien que ver tanto con la fragilidad del campo ocupacional como con la expansión universitaria ya sea con su rol religador de las sociedades modernas, ya sea con sus políticas de satisfacción de los requerimientos de desarrollo estatales y sociales y que en América Latina han sido quizás insuficientemente destacados. Por otro lado, no toda la responsabilidad del descrédito a la historia del arte debe atribuirse a Foucault, a Derrida o a otros pensadores de la postmodernidad. En efecto, la consideración Benjaminiana de que el pensamiento es de sustancia lingüística está también entre sus "orígenes". Sin embargo, la cosa no es tan simple. La historia del arte ha intentado desde sus comienzos en el siglo XVIII instituirse como disciplina, es decir, contar con un campo, un objeto y un método: la historia de la historia del arte puede escribirse en torno a esa cuestión. Si bien ya se han realizado esfuerzos de aproximación estética a la historia del arte en el sentido de examinar sus modos expresivos, por otro lado la historia del arte no es solo narración. En efecto, la historia del arte junto con ofrecer modelos periodizadores de la cultura, de las obras, de los procedimientos, de los campos teóricos en que obras y consumidores se inscriben en términos de "horizonte", elabora mecanismos comprensivos de los *procesos* que atañen a esos y a otros aspectos involucrados en el hecho artístico y no precisamente en el sentido del progreso. Así, si bien en el descrédito de la historia del arte ha participado la crítica a la noción de reflejo, por otro lado no es menos cierto que nunca como hoy se hace necesario observar la producción teórica y de objetos de arte en un sentido procesual que involucra incluso el reconocimiento de la necesidad urgente de reformular el espacio teórico en el cual hoy nos desplazamos en el sentido de generar nuevos órdenes referenciales.

En América Latina el descrédito de la historia del arte inició su viaje con la crítica a los historicismos que, privilegiando ya sea la sucesión de obras y artistas, ya sea las filiaciones formales de las obras, eluden la constitución de instrumentales cognoscitivos del hecho artístico. Esta circunstancia cobra mayores resonancias cuando se comprende que en ese momento América Latina se encuentra interrogando no sólo la transformación de sus objetos artísticos, sino ante todo su condición dependiente. En este sentido, lo que se va dibujando es un privilegio por la "contemporaneidad" en la medida en que ésta resulta de más en más problemática, con lo cual se dibuja un primer perfil para la desestimación de la historia del arte. Pero, por otra parte, esta estrategia implicó también la conciencia más o menos radical de una posible variación sustantiva y cualitativa de contenidos epocales cuya expresión más directa incidirá en los modelos periodizadores.

El ejemplo más notable de la inclusión de nuevos aparatos epistemológicos a la crítica de artes en América Latina lo constituye sin duda el conjunto de textos que acompañaron a la XXIV Bienal de Sao Paulo. Hasta donde entiendo, el núcleo de esa muestra –más allá de las implicancias político–estéticas de toda bienal– fue precisamente la relación–entre– y la–naturaleza–de un sujeto en su sentido más general y los límites de la conciencia artística en América Latina, relación que necesariamente debía dialogar con el proceso de la vanguardia heroica en la medida en que el auge del psicoanálisis y de la psicología en sus múltiples enfoques se constituyó tanto en recurso teórico de examen y defensa de la vanguardia como en marco teórico para la misma producción de arte. En aquella oportunidad, el “gancho” para la reflexión lo constituyó el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade. La impugnación del eurocentrismo, pero también la sustracción de las obras de todos aquellos condicionamientos sociales que tradicionalmente habían justificado e insertado en una comunidad a las “obras” fue la norma en los textos que nutren su catálogo. Curiosamente, el grueso de los textos que concentran su accionar en este aspecto se encuentran en el catálogo dedicado al núcleo histórico. Súbitamente obras producidas en diferentes momentos históricos se encontraban dialogando en un mismo campo de problemas. La idea de profundidad histórica, la idea misma de periodización desaparecía ante la evidencia de una única tradición: la conciencia de la dependencia y de la sumisión. De esa manera, toda la historia procesual de las obras y de la crítica desaparecía. Puesto así, las “obras” y lo real se distancian radicalmente de la vida concreta de los hombres. Por otro lado, el Núcleo Histórico de esa bienal no incluía solamente productos artísticos latinoamericanos. Estaban allí presentes Lord Byron, Géricault, Van Gogh, Bacon... Todos reunidos bajo un mismo orden de preocupaciones... Todas las lecturas insistían en el orden subversivo de las obras, tanto europeas como latinoamericanas. Y sin embargo, aunque se respetaran a lo largo de los textos ciertas especificidades históricas y culturales en el sentido de reconocer la participación interna de América Latina en la Modernidad y en la modernización, la exposición resonaba en la conciencia de los visitantes como una demostración más de la autonomía “transnacional” de la esfera del arte. El poder, aun cuando pueda ser descrito en sus instrumentos e invenciones queda siempre sumido en una sombra impenetrable.

Otro ejemplo –esta vez más dramático– de la desautorización de la historia lo constituyó el reciente encuentro organizado por la universidad ARCIS y París 8, con la colaboración de la Cátedra UNESCO y celebrado en la Casa Central de la Universidad de Chile, “Políticas y estéticas de la memoria” en el que insólitamente no estuvieron presentes los historiadores. Los ponentes los constituyeron básicamente filósofos, científicos políticos, psicólogos y críticos literarios y de arte. Por otro lado, el título mismo del evento indica la inclusión plena de las nuevas corrientes puesto que los términos política y estética aluden prioritariamente al examen “formal” de la memoria; en este sentido, se vehicula allí el prejuicio hacia la historia en cuanto ésta es considerada como mero historicismo.

¿De qué modo América Latina ingresa a este giro? ¿Qué tipo de problemas ha planteado? ¿Qué líneas se han dibujado?

Digamos en primer lugar que el esfuerzo identitario de la crítica y la historia de artes en la América Latina de la primera mitad del siglo XX hasta bien entrada la década de los setenta se encuentra esencialmente ligado a dos campos de problemas: la dinámica modernizadora de las vanguardias y la resituación del concepto de nación en las nuevas coordenadas. Buena parte de estos problemas fueron abordados por la teorización del mestizaje. Por ello, hemos podido afirmar en otro lugar que la primera solución encontrada por la historia del arte en América Latina a la pregunta por la identidad, en términos también de tradición, consistió en la inclusión del arte colonial. Asimismo, el ejercicio crítico fue cobrando desde la segunda década del siglo veinte un carácter de requerimiento social en la medida en que ésta aparecía como una actividad asalariada cuyo vehículo de difusión era esencialmente la prensa.

En segundo lugar, afirmamos que tanto el esfuerzo como la problemática de la identidad alcanzó su punto máximo en la década de los sesenta cuando tanto la crítica como la historia del arte requieren de un doble esfuerzo de actualización y especialización (que reprodujo el viaje a Europa y a los Estados Unidos a críticos e historiadores)¹ y, asimismo, sostendremos ahora que ese esfuerzo –con un carácter como nunca antes homogéneo– se caracterizó entre otras cosas, por la doble dificultad periodizadora y clasificatoria que le impuso la disolución del concepto de estilo que desplegó la vanguardia y que para ese entonces parecía asumir la forma de una variada gama de opciones “estilísticas”. En este sentido, uno de los corolarios de esta problemática consistió en una cierta resistencia, como no sea de parte de los propios artistas, a reconocer un claro continuo en un plano poético de cuestiones compositivas vinculadas a la práctica histórica de los géneros pictóricos y artísticos y que reponía, aunque en otros parámetros, la vieja cuestión de la mimesis². Bien es cierto que, tanto los artistas como la crítica insistieron en un apelar a objetos que, exacerbando su “apertura” generaran espacios de subjetividad con miras a subvertir un orden cosificado que, por otro lado, no parecía tener una relación al menos directa con un orden industrial avanzado o, lo que es lo mismo, la dificultad teórica que supone el ingreso más o menos oblicuo de América Latina a la modernización. Pero en definitiva, de lo que se trataba para esta crítica era, en todos los casos, de un reconocer un contenido representacional de la conciencia artística que encontraba prioritariamente en la investigación de sus propios recursos y posibilidades su “poder crítico inmanente”.

En este sentido, rápidamente –y no es una insignificancia el hecho de que

1 Esta estrategia actualizadora de la crítica que la conduce a obtener doctorados en el extranjero, sólo es comprensible al interior de un nuevo régimen de religación interna de la intelectualidad latinoamericana que es la universidad; ella, como es obvio, ofrecerá un nuevo régimen expositivo para la crítica, al mismo tiempo que es imposible sustraer su acción de las políticas de desarrollo impulsadas por los estados latinoamericanos. La constitución de la universidad como sistema “artístico” ha sido tratada por Agustín Martínez en *Metacrítica*. Mérida: Universidad de los Andes, 1996.

2 Así por ejemplo, aún cuando se estuvo cerca, no se reconocieron cuestiones sustanciales referidas a los estilos, géneros y temas coloniales y decimonónicos tratados ahora como problemas “constructivos” en el arte latinoamericano de la vanguardia.

se haya iniciado principalmente en tendencias concretas y neoconcretas— la crítica y los artistas iniciaron una relación cada vez más estrecha en la medida en que la crítica recogía en sí, por ejemplo en el sentido estructural del texto, la poética que articulaba los objetos de arte. Una de las expresiones más claras de este proceder lo constituyeron los experimentos brasileños liderados por Ferreira Gullar y Frederico Morais, y más recientemente, el fallido intento de Néstor García Canclini. Pero, por otra parte, esos experimentos incluyeron una línea productiva de la crítica a la que hoy estamos habituados y que había encontrado en Marta Traba una de sus primeras protagonistas: subrepticamente se inicia la dificultosa relación entre la crítica y los objetos de arte en la medida en que comienza a perfilarse casi de modo independiente un nuevo subproducto: la personalidad del crítico; esa misma personalidad contra la que se habían enfrentado tanto los artistas como los esfuerzos actualizadores de la crítica y de la historia del arte: generar un hablante objetivo, universal y sobre todo impersonal que constituía la ambición autonómica del arte, una de cuyas expresiones fue precisamente el abandono de la noción de obra y su sustitución por la de producto: con ésta se privilegian las operaciones puestas en marcha en y por los objetos.

En el interín, la historia del arte, que ya había reconocido su contenido crítico³, se enfrentaba tanto a las dificultades periodizadoras antes mencionada (en particular debido a lo que se dio en conocer como desfase estilístico en virtud de la recepción de las vanguardias tardías) como al proceso integracional de disciplinas que se expresaba prioritariamente en un giro en la búsqueda identitaria desde las obras hacia el consumo. Este giro no se encontraba delimitado únicamente por los procesos de actualización que encontraban en la universidad su espacio adecuado, ni tampoco en las evidentes transformaciones de los objetos de arte que, desde la vanguardia heroica, exacerbaban la disolución del concepto de estilo a través de una disolución de los géneros artísticos, sino en cuanto suponen un giro hacia sí mismas, hacia la comprensión de su propia lógica cognoscitiva en las condiciones que le son impuestas en Latinoamérica. Debemos advertir aquí, sin embargo, que este giro no se estaba practicando en el sentido de proponerse a sí mismas ni como el "lector" por antonomasia ni que ello implique un cierto devenir teleológico de la propia disciplina; de hecho, la clara distinción que esas líneas establecieron entre sus aparatos metodológicos y las prácticas de lectura de un individuo cualquiera, por muy informado que éste fuera no fue observado como una señal autonómica, sino como la realización de la función religadora de la crítica en referencia al proyecto pedagógico que desde la segunda mitad del siglo XIX habían iniciado las naciones latinoamericanas; es decir, no se pensó que las disciplinas en sí mismas —por muy específica que sea su acción— operen autónomamente con respecto a los individuos. Por el contrario, la noción misma de recepción, al menos en su versión

3 La teoría del mestizaje lo verifica en la medida en que ella se apropia de la reflexión teórica sobre el estilo iniciada por el formalismo como pregunta tanto por el método de la historia del arte como por sus mecanismos periodizadores.

alemana (que ingresa al continente casi en el momento de su gestación), está íntimamente ligada con aquella de "crítica inmanente" y, al mismo tiempo, busca examinar y exacerbar la relatividad histórica de los contenidos de verdad de la "obra de arte"

Ciertas vanguardias heroicas europeas, estadounidenses y latinoamericanas, por su parte, y en contra de toda "lógica" rupturista, encontraron una doble vía de reelaboración del continuo artístico en estrecha relación con la problemática de la mimesis. Una de esas vías fue sin duda la reinstalación de la noción de "mito". Así, el surrealismo en Nueva York intenta examinar y productivizar tanto la idea de unidad del mundo a través de la pervivencia del mito como problematizar esa unidad a través de la constitución de nuevos mitos modernos en el ámbito de la sociedad de masas. El expresionismo abstracto, por su parte, lo hará a través de la noción de "tótem" con la cual se buscaba encontrar elementos de religación comunitaria también al interior de la sociedad de masas. La otra vía fue el examen crítico de la relación histórica entre los géneros –por ejemplo pictóricos–, sus temas y sus soluciones compositivas en cuanto conciencia de superficie (que no es lo mismo que "modelos de superficie"), es decir, como realidad autónoma que examina en sí tanto el poder subversivo de los aparatos perceptivos como los modos de explicitación de la experiencia empírica del espacio. En este sentido, no sólo se perpetuó la crítica al aparato tridimensional iniciada por el cubismo, sino que se interrogó la posibilidad misma de la pintura a través del doble examen a campos temáticos y a mecanismos definitorios de sus objetos. En otras palabras, el dibujo cobraba un aspecto crítico como nunca antes evidente. Por otro lado, sabemos que ese movimiento estaba en una cierta relación dialéctica con la comprensión de la obra de arte como instancia universal, es decir, por fuera de la subjetividad individual del artista y por fuera de los convencionalismos "expresivos"

Como sabemos la producción de arte de vanguardia en la América Latina de la primera mitad del siglo XX recorrió caminos si no disímiles, al menos bastante literales en lo que a un imaginario agrario se refiere; un imaginario que había cobrado un primer cuerpo a partir de mediados del XIX en lo que conocemos como proceso de consolidación de las naciones y que se afina y eventualmente reformula en la modernización finisecular, modernización que se extiende en un sentido político y productivo hasta bien entrada la década del treinta del siglo XX. Pero la suposición de que tal movimiento tenga exclusiva relación tanto con la expansión urbana generada en parte por las masivas migraciones del campo a la ciudad como con un esfuerzo cuasi académico de compenetración con los nuevos "códigos" puede ser engañosa; en efecto, pareciera que uno de los síntomas de la modernización –acelerada, desfasada o dependiente– ha sido lo que entendemos como la duda sobre el poder definitorio del objeto por parte del dibujo. Me refiero aquí a aquella tradición según la cual la mimesis misma supone un desarraigo, un dolor: la conciencia dolorida de que toda representación resulta insuficiente para "capturar" conceptualmente el objeto de una vez y para siempre; de que en el preciso momento en que el objeto es "nombrado" éste se desvanece en una suerte de intuición impotente y que obliga a

intensificar el esfuerzo apropiativo del objeto. Uno de los primeros síntomas de lo que venimos diciendo es evidentemente la inclusión de América Latina en los abstraccionismos geométricos; pero lo es también aquella tradición expresiva tanto del pigmento como del trazo lineal que se va constituyendo en el primer tercio del siglo XX. Ahora bien, hay que tener cuidado en este aspecto porque la fragmentación de los individuos –que históricamente ha constituido un segmento importante de la justificación teórica de las vanguardias– no supone una definitiva escisión entre una esfera social, convencional, y una radical subjetividad de los individuos, uno de cuyos “núcleos” lo constituye evidentemente el lenguaje. Antes bien, como ya lo pensó el Surrealismo, tales subjetividades radicales son impensables por fuera de un substrato más amplio de lo subjetivo, esto es, de un sujeto en el sentido filosófico del término, en particular a raíz de las implicancias políticas que tal noción conlleva. De hecho, una de las cuestiones más importantes con respecto a la esfera del arte como forma del conocer, iniciadas por el Surrealismo, fue la crítica al método. Esta cuestión, como sabemos, está en estrecha relación con el combate cuerpo a cuerpo que sostiene la vanguardia heroica entre la consolidación de la autonomía de la esfera artística y su inclusión en otros ámbitos de la vida. De hecho el principal combate es en contra de su exclusión de la *vida*. Esa lucha se establecía, en sentido histórico, con aquella inauguración de una era prosaica en el marco de la revolución industrial y de la instalación del capitalismo que, en el orden formal, había conducido la noción de “obra de arte” desde la idea de un objeto autónomo al de “hecho artístico”. En este sentido, sin duda alguna fue la Neofiguración y todo el “movimiento” dibujístico y de grabado que ella impulsó, quien con mayor evidencia “vivió” este proceso, puesto que en ella, como nunca antes, se verificaba en América Latina la crítica al método.

Pero la Neofiguración no se desarrolla bajo ningún punto de vista por fuera de los más amplios movimientos sociales de la época. Angel Rama aludió a la inclusión de los expresionismos abstractos en América Latina con la sintética fórmula de “informalismo y guerrilla” y, en efecto, detecta no sólo elementos análogos entre los “modus operandi” de las guerrillas de la época y las acciones de impacto social impulsadas por los informalismos, sino que busca persuadir en cuanto a que la poética misma de los informalismos supone un momento identitario: como sabemos, una buena parte de las guerrillas latinoamericanas tienen sus orígenes en los pasillos universitarios. Con este enfoque Rama coincide con la teoría de la Resistencia de su mujer, Marta Traba en el sentido de encontrar un momento auténticamente “moderno” en la reflexión estética latinoamericana, modernidad que se presenta como crítica al orden establecido. Ahora bien, más allá de las evidentes relaciones formales e históricas de los informalismos y la Neofiguración, el cuestionamiento al método formalizada por esta última guarda también estrecha relación con los procesos de actualización de la crítica. En efecto, no solo el proceso de integración de disciplinas que, tanto la crítica como la historia del arte experimentaron en cuanto necesidad de sostener su actividad y sus argumentos sobre disciplinas auxiliares, supone una radical pregunta sobre el método, sino que el campo de problemas inaugurado por

la pregunta sobre los modos de realizar experiencia en la América Latina del momento vehiculada por la interrogación a las estructuras espacio-temporales que desplegó la Neofiguración, supusieron también un primer momento de conciencia lingüística y retórica de los modos de expresión de la crítica y de la historia.

Intentemos examinar ésto un poco más de cerca. Si, por una parte, el cuestionamiento al método está vinculado a una cierta conciencia de crisis de la crítica ante la transformación de su objeto y que confirmó la tradicional estrategia de la crítica latinoamericana en cuanto a conformar su objeto desde un punto de vista cultural⁴, no es menos cierto que esta cuestión se enfrentó también a través de un acortar la distancia entre la actividad crítica y la del arte. Algunos de los problemas teóricos implícitos en tal estrategia fueron resueltos a través de recursos económicos del espacio, tales como la disgregación ensayística de los tópicos abordados por la crítica en una evidente actitud mimética con las obras, como ya se dijo antes y que supone un apelar a un orden de conciencia latinoamericana capaz de ligar estructuralmente tales fragmentos. Pero si esa cuestión suponía la posibilidad de aproximarse formalmente a preguntar por la naturaleza de la relación entre los campos temáticos, por ejemplo recurrentes en el arte latinoamericano, y sus soluciones en términos de administración de superficie (cuestión que permitiría abordar "desde dentro" tal estrategia), la crítica condujo ésto más bien hacia un esfuerzo de actualización acelerada de instrumentales que permitiría, sin lugar a dudas, la inclusión del arte latinoamericano en la producción de arte europea y estadounidense, cuestión que legitimaba no sólo la producción de arte sino la actividad crítica misma ante un sistema artístico frágil, y esto último sin percatarse de que tal estrategia suponía ya la constitución previa de un sistema artístico menos inocente que el sospechado. Uno de los aspectos fundamentales que se detectaba en esa fragilidad era el reducido éxito del proyecto pedagógico y modernizador de las sociedades latinoamericanas. En efecto, la fragilidad del sistema era reconocida en la reducida red de distribución (para la cual trabajaba eminentemente el crítico en un sentido religador) pero también en la dificultad experimentada por los artistas a la hora de su profesionalización. Esa dificultad, a la que tradicionalmente desde la modernización económica finisecular se había enfrentado el artista, era ahora exacerbada ante la evidencia de que el ámbito de la "alta cultura" no había ingresado en el mismo régimen democratizador que otras áreas más utilitarias, quizá de la cultura⁵. En este sentido, la crítica no pareció percatarse de que las estrategias de integración de arte y crítica, al mismo tiempo que denunciaban la inclusión material del sistema artístico en los lenguajes de las artes visuales y, en consecuencia, que ello suponía un momento *identitario* tal que estaba muy lejos de ser

4 Esta posición alcanzó una de sus formas más acabadas en el trabajo de Marta Traba quien, a partir de la consideración de la literatura en cuanto partícipe de la esfera del arte, busca elaborar una estructura experiencial latinoamericana fundamentada, entre otras, en las nociones de arcaísmo y tiempo circular.

5 El aspecto más evidente de lo que venimos diciendo es la incidencia de la modernización en el proyecto pedagógico iniciado por los estados latinoamericanos.

interpretado exclusivamente como una estrategia de subversión del orden formal y estilístico, con las consecuentes interpretaciones en el orden social, político, económico y productivo, a que había sido relegada América Latina. De hecho, la crítica se justificó prioritariamente en el hecho de que tales estrategias facilitaban el requerimiento de apertura de mercados para el producto de arte latinoamericano y, desde un punto de vista crítico, contradictoriamente, tales estrategias fueron asumidas de modo mayoritario como un momento más de la consolidación de la "imago" lezamiana con la que América Latina acomodaticiamente había encontrado un rubro de exportación que le había sido abierto por Europa.

Ahora bien, uno de los aspectos más fuertemente resaltados por la crítica de los rasgos culturales latinoamericanos partícipes en la constitución de sus lenguajes ha sido sin duda la opción por supuestas proyecciones prehispánicas y culturales en el arte latinoamericano contemporáneo. Es evidente que uno de los núcleos posibles de tal postura reside en la "contaminación" de la crítica y de la historia por otras disciplinas de las ciencias humanas tales como la antropología y la psicología. Esa irracionalidad maquínica de la que hablábamos al principio, aparece aquí expresada como pulsión de modalidades de experiencia en términos de tradición. En otras palabras, no se trata de aquella distancia radical entre la esfera del saber y aquella del accionar humano, sino que tiene directa relación con la dificultad de comprender el sentido de la contemporaneidad latinoamericana en el contexto de la dependencia. Una América Latina que, como ya hemos indicado, se concentra en sus ciudades.

El simposio convocado para la Primera Bienal Latinoamericana de Sao Paulo en noviembre de 1978 concentró sus esfuerzos en torno al tema de la bienal: "Mitos y Magia" Juan Acha coincide con las argumentaciones de Traba⁶ al declarar que tal tema de investigación debe concentrarse esencialmente en los modos de articulación del espacio-tiempo en las obras visuales en la medida en que históricamente los aspectos compositivo-estructurales de las obras comportan un substrato mítico que, por otra parte, denotan un continuo cultural que nos singulariza. La elección del tema, como es de esperarse, no era inocente. No se trataba únicamente de identificar, en un sentido meramente representacional conjuntos de mitos relacionados con el proceso de mestizaje. Tampoco, de un bucear en una suerte de imágenes arquetípicas de su historia. Me parece más bien que uno de los problemas sustanciales que la convocatoria de esa exposición intentaba abordar en cuanto pregunta por la identidad era la de las dificultades, aristas, condiciones de la inclusión de América Latina tanto en las vanguardias tardías como en la sociedad de consumo. En efecto, uno de los aspectos más resaltados en áreas tan disímiles como las ciencias sociales y las artes fue la construcción de mitos de la sociedad de consumo, mitos que, una vez más, buscaban funcionar desesperada y crudamente como restos en un naufragio.

En este sentido, la lenta incorporación sistemática de la semiología a partir de los años sesenta –en todas sus variantes– en las disciplinas abocadas al

⁶ Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. México: Siglo XXI, 1973.

estudio de las artes también otorgó su granito de arena en el camino del descrédito de la historia del arte, aunque esa inclusión no necesariamente se tradujo en la comprensión de los lenguajes en el sentido que aquí hemos empleado, es decir, aquella idea de lenguaje que vuelve inoperante su noción por fuera del sistema artístico. En efecto, más que una clara comprensión de los alcances de la semiología lo que hubo fue un sistemático giro a considerar el arte como lenguaje. A su vez, los lenguajes más bien fueron enfocados como cuestiones estilístico-temáticas donde se intentó dar, entre otras cosas, una variada gama de respuestas a la consideración de que la articulación del espacio-tiempo en la obra de arte "era parte" de las técnicas. A pesar de que Marta Traba ofrece una de las producciones más "acabadas" de la época (en el sentido de construir una teoría), en ella el concepto de lenguaje se mantiene dentro de la tradición romántica, es decir, como comunicación de "alma a alma". Se podría argüir que ello es totalmente coherente con el carácter eminentemente preindustrial –en virtud del gradiente tecnológico que distingue a las sociedades subdesarrolladas de las desarrolladas en el contexto de la dependencia–, de las sociedades y de la cultura Latinoamericana. Sin embargo, esa definición no permitía tampoco la plena difusión de la concepción del lenguaje como continente del sistema artístico. Por otro lado, la mediana rigidez con que se conceptuaba el sistema artístico como productores, distribuidores y consumidores, tampoco facilitaba las cosas. Un ejemplo de la ambigüedad terminológica con que se expresaba la crítica en el sentido de esa definición inicial de lenguaje como tendencias y soluciones estilísticas lo constituye el uruguayo Angel Kalenberg, quien sostuvo que una de las peculiaridades del arte latinoamericano consistía en una suerte de "espacio desmesurado", es decir, una comprensión ilimitada del espacio pero no en el sentido del espacio de la razón iluminista, como cabría esperar, dado el momento en que se está generando esta declaración, sino en el de la relación causal e impresiva de la percepción empírica del espacio con y del entorno geográfico con lo que establecía una primitiva relación entre la tradición paisajística de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, con las prácticas geométricas de mediados del siglo; sin embargo, esa relación no parece haber encontrado mayor desarrollo investigativo. O bien, la aseveración de Roberto Pontual de que los geometrismos latinoamericanos se caracterizaban por una utilización "sensible" del color, en una alusión indirecta a la consideración matérica y objetual de la obra de arte en el concretismo brasileño, y que parece estar en directa relación con la teoría del buen salvaje.

Por el contrario, los esfuerzos integracionales de la crítica y las obras iniciados por Ferreira Gullar en el marco del Neoconcretismo, buscaban integrar la conciencia de la fragilidad y del carácter elitescos del sistema artístico a un objeto de arte que se ofrecía como instancia subversiva de la experiencia cosificada, tanto del "arte" como del "espectador". Es decir, no sólo hay un momento identitario entre obra y crítica, sino que también surge una apertura subjetiva para el ejercicio crítico por parte del espectador que, en virtud de la consideración de la obra como hecho artístico y desde las nociones de permutabilidad y ludicidad, referidas a los modos como realizamos experiencia en un plano empí-

rico, lograrse integrar esos objetos a modos y condiciones específicos de la cultura en un orden cosificado y dependiente. La labor libertaria que se impuso el Neoconcretismo no significaba un (absurdo) rechazo pleno a Occidente, sino que denunciaban más bien, la conciencia del ingreso de América Latina a la sociedad de consumo.

Uno de los momentos que retratan con mayor precisión el giro que está dando la crítica de artes es el ya ineludible trabajo de Jorge Glusberg *Retórica del arte-latinoamericano*⁷. Lo cito aquí porque como dije en otro lugar, Glusberg identifica la cita a las peculiaridades de la cultura material latinoamericana a la naturaleza de los materiales empleados en la factura de los objetos artísticos y reduce la noción de retórica a la de meras variantes de códigos metropolitanos. Con ello, se insertaba el problema de la memoria que fue abordada por la retórica clásica, pero se excluía de él toda referencia a los procesos históricos.

El mecanismo que utiliza Glusberg para sortear esta cuestión es la de apelar a los imaginarios, como ya lo habían hecho otros críticos, pero esta vez interrogándolos desde el punto de vista político: las obras que Glusberg describe como partícipes de un arte de sistemas o de corrientes arqueológicas en el arte latinoamericano, decían relación menos con sustratos prehispánicos –que también los hubo– y mucho más con experiencias que incorporaban modalidades residuales de la vida urbana e industrial y que vehiculaban un contenido político en el sentido de un preguntar por la historia del arte en América Latina, una historia que, en el contexto urbano y moderno, se vinculaba con la historia de la cultura en cuanto relacionada con la historia del Estado. Ahora bien, estos “datos” citados por las obras se presentaban otra vez como puntas de iceberg que, al mismo tiempo que imposibilitan su relación procesual, exacerbaban la ilusión de que “no hay nada nuevo bajo el puente” sino simplemente modos más o menos sofisticados de plantear un *mismo* tipo de problemas y de preguntas: la manobra de Glusberg, profundizando en el rechazo a los contenidos representacionales de los lenguajes y en especial del de la crítica (a través del discurso de Derrida), sostiene y perpetúa aquella que pretende una absoluta y plena autonomía del campo del arte, pero, al exacerbar el acento en el ejercicio de la subjetividad, asume la incapacidad operativa de la obra de arte en lo real, inaugurando así, para el campo de la crítica, su ingreso en la posmodernidad. Todo lo referente al poder crítico de la obra será conducido hacia reflexiones tangenciales, menos como estrategia que como asunción de su impotencia. En la exacerbación de la subjetividad se cifra también un otro aspecto, y es aquel que incide en la desarticulación de las organizaciones sociales a través del énfasis puesto en la soledad abismal a la que son arrojados los individuos.

Creo que así podemos comprender ahora tanto el sentido de aquella agresiva política curatorial a que hacíamos referencia en un inicio, como la elevación a objeto de consumo de la personalidad del crítico. Las relaciones entre la crítica y los productos artísticos se establecerán ahora en un otro plano. En lugar de

7 Glusberg, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.

intentar el crítico religar a una comunidad, intentará instalar un orden complejo de relaciones históricas, formales, filosóficas, etcétera, que le son suscitadas por los objetos, sin ambición de universalidad, como campos de posibilidad. No por cautela, sino con la ambición de justificar ante todo la especificidad de su actividad. Por otro lado, todo substrato mítico será arrastrado a la misma corriente maquina que se le atribuye a la disciplina. El orden mítico será conducido a aquel de los ritos mecánicos, repetidos una y otra vez hasta la exasperación. Pero ello, por otro lado, esto puede y debe ser interpretado también como un momento identitario ahora no entre crítica y poética, sino mucho más directamente entre crítica y estética en un contexto ideológico. Y en este sentido, al mismo tiempo que tal crítica coincide con las obras en cuanto a que ambas critican, por ejemplo, órdenes políticos y operacionales de los Estados en el sentido del fracaso modernizador, tales estrategias apuntan también a la descentralización, a la desarticulación de grandes líneas teóricas y de tradición factual y a su sustitución por las nociones de discontinuidad y diferencia. Y aquí, nuevamente el orden del arte latinoamericano, sobre el que se erige una crítica de artes latinoamericana se ve fragmentado por pequeñas prácticas, también de orden reiterativo, con el consecuente vaciamiento de sentido que toda reiteración implica. En ausencia de teorías religadoras y en presencia de un ejercicio académico más o menos desarticulado (situación a veces motivada por estrategias modernizadoras del ejercicio académico, otras por cuestiones políticas) el ejercicio crítico en América Latina va erradicando de sí todo ánimo libertario como si esa ambición no fuese más que un estado de ensoñación que alguna vez experimentó la vanguardia heroica. En este sentido, así como creo que nunca como hoy estuvo más vigente la aseveración de Juan Acha en cuanto a la "necesidad latinoamericana de redefinir el arte", sobre todo cuando consideramos que el grueso de las teorías vigentes en la investigación crítica constituyen transposiciones de modelos europeos y estadounidenses, creo también que va siendo hora de que nuestra crítica se pregunte por las implicancias y alcances de los modelos que tan dócilmente ha aceptado y qué probabilidades de supervivencia tendrán las obras y la producción crítica en un orden en el que, desde hace ya muchísimo tiempo, y habiéndonos instalado en él, en cuanto mercancía, su oportunidad está sobre todo cifrada en su grado de novedad. Y esto, además, porque según entiendo, origen y novedad no son la misma cosa.