



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

“Arte y antropología: la ruta latinoamericana”.

Carla María Pinochet Cobos

Tesina de maestría en Ciencias Antropológicas.

Director: Dr. Néstor García Canclini

Asesores: Dr. Eduardo Nivón Bolán

Dr. Renato González Mello

México, D.F.

Julio de 2009

Índice.

I.	Introducción.....	3
II.	En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar.....	9
	a) El arte como antropología.	10
	b) La antropología como arte.	14
	c) Proyecciones recíprocas.	16
III.	Arte y antropología en Occidente.	19
	a) El primitivismo en el arte moderno.	20
	b) Los otros internos: arte y problemáticas sociales.	29
	c) Giro etnográfico en el arte contemporáneo.	36
IV.	Arte y Antropología en América Latina.	53
	a) Modernismo e identidad.	56
	b) Primitivismo y folklore en América Latina.	69
	c) Arte y transformación social: artes políticas.	73
	d) Exotismo y antropologización del arte latinoamericano.	78
V.	Conclusiones.	92
VI.	Propuesta de investigación doctoral.	96
VII.	Bibliografía General.	100
VIII.	Índice de imágenes.....	106
IX.	Imágenes.....	108

I. Introducción

A pesar de sus detractores y para la satisfacción de los entusiastas, las últimas décadas han presenciado una apertura de las artes visuales hacia nuevos territorios disciplinarios. Los problemas del discurso y los fenómenos culturales han sido los grandes protagonistas de este giro del mundo artístico, desplazando el foco que tradicionalmente se depositaba en las formas de la experiencia estética. En este marco, las relaciones entre el arte y la antropología se han visto revitalizadas, dando lugar a procesos de colaboración y reflexión conjunta inéditas hasta la fecha. El trabajo que aquí presentamos aborda la historia de encuentros y desencuentros entre el campo artístico y la disciplina antropológica, que ha desembocado en la actualidad en el llamado giro etnográfico del arte contemporáneo.

Aunque han recorrido caminos separados, podemos pensar que el arte y la mirada antropológica tienen en común el gesto del extrañamiento. La experiencia estética, como la antropología, puede ser vista como una aventura hacia un mundo enteramente nuevo, puesto que al introducir un quiebre en el orden de las cosas, produce una nueva temporalidad totalmente extraña a la vida ordinaria (Ortiz, 1998). Relativiza el tiempo y el espacio; nos enfrenta a una existencia *otra*. También la antropología procura que dicho *viaje* se realice, en su intento de comprender categorías culturales ajenas.

Quizás la diferencia recaiga, como señaló el antropólogo y crítico de arte Ticio Escobar en una entrevista reciente, en el lugar desde el cual esa otredad es observada. La antropología entra en ocasiones “*en un callejón sin salida*”, en sus esfuerzos por convertirse a los pensamientos nativos. “*En cambio -agrega Escobar-, a la crítica de arte, que siempre estuvo acostumbrada a mirar desde afuera la obra de otro, le es más fácil ponerse como otro ante el indígena, como diferente*” (Escobar, 2009). Desde allí pueden emerger lecturas encontradas, miradas en contradicción, “*una eclosión de un significado nuevo*”.

En esta línea, la tesina que presentamos surge de una inquietud por explorar las posibilidades que el mundo artístico tiene para ofrecer a la práctica antropológica. Intentaremos subrayar la capacidad que tiene el arte de poner entre paréntesis aquello que nos está dado, permitiéndonos observar nuestra sociedad y cultura desde nuevos filtros y perspectivas. La reflexión antropológica, operada desde el ejercicio artístico,

puede entregar nuevas herramientas en el análisis de problemáticas antiguas, largamente discutidas en nuestra disciplina.

.....

Nuestro trabajo pretende abordar los procesos interdisciplinarios arriba delineados desde las coordenadas específicas de Latinoamérica. Por supuesto, pensar América Latina como una unidad resulta problemático en muchos sentidos. El propio origen del concepto nos remite a una mirada externa, impuesta desde la colonia y los centros políticos y económicos de poder (Jiménez y Castro, 1999). El apelativo a lo “latino” en esta porción del Nuevo Mundo surge, en primera instancia, para diferenciar a la región de los Estados Unidos, que reivindicaban su territorio con el nombre de América; posteriormente, será utilizado para subrayar una composición europea y moderna que desconoce sus raíces indígenas y africanas (Zaya, 1999). El elemento latino, por tanto, señala la posición subordinada de un continente que no puede nombrarse a sí mismo, y que reconoce en el “descubrimiento” europeo su hito fundacional.

La amplia extensión agrupada bajo el nombre de Latinoamérica comparte un sustrato cultural que ha sido tan promovido como renegado a lo largo de su desarrollo. Nuestros países tienen una historia común que se refleja en la vasta presencia de culturas indígenas y las migraciones de negros desde África; en el intenso proceso de mestizaje entre los nativos y los europeos que arribaron al continente; en el régimen colonial y las posteriores luchas independentistas. El problema de la identidad ha sido transversal a nuestro territorio, y no han sido pocas las tentativas de dar cuenta de la unidad continental. Pero al mismo tiempo, nuestro territorio se encuentra signado por la pluralidad y heterogeneidad de expresiones culturales, cuya diferencia y autonomía será estimulada por una ardua búsqueda de idiosincrasias nacionales al interior de los países de América Latina. En la actualidad, la amplia gama de tradiciones y lenguas que conviven en esta región parece encontrar un único punto de encuentro en la profunda crisis que golpea sus muchas formaciones culturales: una crisis que se remonta a las condiciones históricas de la colonización, a un pasado político de guerras sucias y dictaduras militares, a un crecimiento demográfico desmedido y mal distribuido, a una enraizada brecha de

desigualdad social y a una completa dependencia financiera de los centros hegemónicos. “Quizás sea por ello –asevera David Pérez- por lo que podemos afirmar que aquellos aspectos que hoy en día pueden actuar como aglutinadores de esta plural realidad vienen determinados no tanto por una particular herencia cultural o por una compartida capacidad de respuesta ante los problemas existentes, como por la propia negación y/o exclusión sufrida por el mundo latinoamericano en relación a los discursos emanados desde los centros económicos y culturales de las grandes metrópolis” (Pérez, 1999: 22).

Este trabajo hace uso de la polémica noción de América Latina a pesar de sus evidentes fracturas y desacoples. En parte, creemos que ello es viable en la medida en que se trata de un continente que ha sabido usar subversivamente los nombres y dictámenes que se le han impuesto, y apropiarse de forma táctica de las herramientas del colonizador. Como apunta Ticio Escobar,

La colonización europea de los territorios latinoamericanos se basó en un programa sistemático de sustitución de las culturas indígenas por las metropolitanas. Pero las políticas culturales nunca pueden ser enteramente consumadas. Y esto ocurre no sólo porque las estrategias del poder se vuelven, desde cierto punto, descontroladas, sino porque los terrenos del símbolo son siempre resbaladizos. [...] En ese desfase opera la diferencia: desde allí, los indígenas, primero, y los mestizos y criollos, después, produjeron, a veces, (sub)versiones particulares, obras que lograban asir algún momento de alguna verdad propia y escapar, así, del destino espurio que les tenía asignado el proyecto colonial.

(Escobar, 2001: 32).

En el terreno del arte, el también designado rótulo de América Latina ha logrado ser movilizado de forma estratégica para hacer visibles las expresiones de la región. Si en un principio la idea de un arte latinoamericano descansaba en los movimientos artísticos de comienzos del siglo, posteriormente ésta sirvió para promover la inclusión en instituciones como museos, bienales y galerías (Eder, 1991). Muchos autores han reivindicado el tratamiento conjunto del arte de la región para lograr “*situarlo propiamente dentro del contexto del siglo XX*” (Traba, 1994).

Aun conscientes de las muchas omisiones que subyacen a Latinoamérica como unidad, creemos que su uso puede ser un aporte a la hora de presentar un contrapunto de los discursos metropolitanos. En nuestro intento de examinar los vínculos entre el arte y la

antropología, América Latina puede iluminar caminos alternativos a la senda trazada desde el Occidente. Como conjunto, la región proporciona la evidencia necesaria para desnudar el carácter parcial de aquello que se presenta como hegemónico.

.....

El trabajo que aquí presentamos se plantea como una revisión de antecedentes para la investigación doctoral. El panorama amplio que aquí retratamos intenta proporcionar lineamientos fundamentales para la problematización de los objetivos del doctorado: en consecuencia, privilegia un enfoque general que no aborda detalladamente cada uno de los momentos históricos relacionados, sino más bien se preocupa de levantar preguntas sugerentes para la futura investigación. Se trata, entonces, de una contextualización que, sin ánimos de exhaustividad, interroga a la historia de diálogos que el arte y la antropología han establecido a lo largo del siglo XX, en búsqueda de directrices más sutiles y comprensivas para la investigación doctoral. Considerándola como una primera parte dentro de una investigación mayor, esta tesina se propone llevar a cabo la siguiente formulación del problema de estudio:

Problema de investigación

¿De qué formas el campo artístico ha incorporado temáticas, reflexiones y métodos de la antropología a lo largo del siglo XX, y qué especificidades adquiere esta relación interdisciplinaria en el contexto latinoamericano?

Objetivo General

Distinguir las formas en las que el arte se ha apropiado de elementos antropológicos en su historia reciente, develando las especificidades de este proceso en América Latina.

Objetivos Específicos

- Examinar los vínculos que se establecen entre el arte y la disciplina antropológica en el medio metropolitano a lo largo del siglo XX, distinguiendo puntos de encuentro y de tensión entre ambos.

- Analizar los diálogos que se producen entre el arte y la antropología en América Latina a lo largo del siglo XX, dilucidando sus particularidades respecto de la escena metropolitana.
- Dar cuenta de las problemáticas, desafíos y posibilidades resultantes del diálogo entre arte y antropología en Latinoamérica, en miras a delinear la investigación doctoral que esta tesina inicia.

.....

Con el objeto de desarrollar dichos objetivos, el trabajo aquí presentado adquirirá la siguiente estructura general, que a continuación reseñamos a modo de guía para la lectura. El siguiente capítulo de este texto pretende ser una breve reflexión acerca de los procesos especulares por medio de los cuales las disciplinas –en este caso, arte y antropología- van definiendo sus fronteras por medio de miradas recíprocas. Examinaremos, en consecuencia, algunos momentos en los que el arte y la antropología han constituido espejos disciplinares mutuos, seleccionando algunos aspectos de la otra disciplina para pensar sus objetos de inquisición. Aunque elaboraremos una breve discusión teórica acerca de la “envidia del artista” por parte del antropólogo, el resto de la tesina estará enfocada en el ejercicio inverso: en cómo el arte se ha ido apropiando progresivamente de elementos antropológicos.

El tercer apartado de la tesina lleva por nombre “*Arte y antropología en Occidente*”, y busca constituir una trayectoria genealógica de los modos en que el mundo artístico ha retomado preocupaciones, metodologías y conceptos de la disciplina antropológica. Como su título lo indica, el recorrido está centrado en la historia del arte metropolitano, y pretende reflejar el involucramiento creciente que experimenta el campo artístico desde una inquietud estrictamente temática por los dominios de la antropología, hasta el compromiso generalizado que acarrea el giro etnográfico de la actualidad.

El capítulo cuarto intenta seguir una ruta análoga a la realizada en el acápite anterior, esta vez a lo largo de la historia específica de América Latina. De esta forma, se busca dar cuenta de la profunda historia de diálogo que el arte y la antropología han establecido en

el continente, señalando las transformaciones y desafíos que las últimas décadas, marcadas por el multiculturalismo, han implicado para la producción artística regional.

Finalmente, concluimos con algunas reflexiones generales en torno al trabajo realizado y proponemos ciertos lineamientos básicos para la investigación doctoral que esperamos inaugurar con esta tesina de maestría.

II. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar.

Las fronteras disciplinarias, aunque por momentos nos parezca haber logrado su formulación definitiva, se encuentran continuamente sujetas al carácter inestable del pensamiento humano. Sus movimientos constantes reconfiguran, sucesivas veces, el límite de lo que es pensable en un dominio del conocimiento; la forma que adquieren las preguntas que le son pertinentes; las genealogías que se trazan al proyectar la historia de dicho campo; los modelos con que se resumen las aspiraciones disciplinarias. Los lábiles contornos de las disciplinas no sólo son vulnerables a las complejas dinámicas internas, sino que también responden a la organización general de las esferas del pensamiento. En su avanzar más o menos conjunto, los campos adyacentes vuelven la mirada recíprocamente hacia sus vecinos, constituyendo la propia identidad a través de diferencias y proximidades, que prolongan o abrevian sus distancias relativas.

Los vínculos entre el arte y la antropología, en este marco, han alcanzado cierta centralidad apenas en las últimas décadas. **La antropología**, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, renegó de todo parentesco disciplinario que les restara legitimidad en tanto ciencia, reduciendo los pocos y dispersos intentos en este sentido al status de iniciativas marginales y contraculturales. Y aunque el “giro semiótico”, a partir de los años 60, instaló en la disciplina la noción de las “culturas como textos” –y por tanto, la de “antropología como literatura”-, es a fines de la década de 1980 que las artes adquirieron notoriedad en la reflexión sobre la antropología, sin constituir, en absoluto, un tópico hegemónico en el pensamiento disciplinario. Por su parte, cuando **el mundo artístico** desplazó el foco de la representación mimética, hizo eco de numerosos modelos –el texto, el simulacro¹- que distanciaban el quehacer artístico de su referencia a la realidad. Sólo en últimas dos décadas, en el marco de un denominado “retorno de lo real” (Foster, 2001b), puede emerger el paradigma del “artista como etnógrafo”.

Este primer capítulo examina dos discursos constitutivos de esta relación. Por un lado, a través de las aportaciones de J. Kosuth (1975) y de H. Foster (2001a), nos detendremos en aquella idea que invita a pensar el arte como una suerte de antropología. Por el otro, basándonos en las reflexiones en torno al surrealismo etnográfico de J. Clifford, revisaremos la reivindicación de ciertos elementos artísticos en la teoría y práctica

¹ En “El retorno de lo real”, Hal Foster distingue estos modelos como propios del arte de los años setenta y ochenta, respectivamente (Foster, 2001b).

antropológica. Siguiendo la traza de estas adscripciones disciplinarias, es posible visualizar cómo el campo del arte está imaginando el quehacer antropológico; y a la inversa, qué aspectos del mundo artístico son recogidos por ciertas corrientes de la antropología. Se trata de una exploración en torno al carácter selectivo de estas construcciones disciplinarias, elaborando una reflexión acerca de las operaciones especulares con que una disciplina se proyecta sobre la otra, por medio de énfasis, “envidias” y omisiones, para repensar su objeto contemporáneo.

a) *El arte como antropología.*

La primera enunciación del “artista como antropólogo”, realizada por **J. Kosuth** en 1975, detecta un desplazamiento desde un *arte moderno* –gobernado por un paradigma científicista- hacia un *arte antropologizado* que, dado que internaliza y *usa* su consciencia social, no persigue ya un retrato del mundo en su dimensión objetiva. Se abandona, entonces, el ejercicio del arte “fuera del hombre” y del arte “en sí mismo”, para pasar a constituir un *espejo*, real y verosímil, del mundo social.

El lazo que agrupa la tarea del artista con la del etnógrafo radicaría, de acuerdo a Kosuth, en el esfuerzo que ambas actividades emprenden para obtener “fluidez” (“fluency”²). Sin embargo, más enfáticas que las similitudes, son las distinciones que el autor establece entre ambos dominios: mientras los antropólogos intentan conseguir dicha elocuencia en contextos culturales ajenos, para el artista se trata de un proceso dialéctico que busca “incidir en la cultura a la vez que, simultáneamente, se está aprendiendo de la misma cultura que lo está afectando”³. Dado que el artista reflexiona sobre la misma sociedad en la que se encuentra inmerso, el éxito de su trabajo descansa en constituir un “entendimiento en términos de la praxis”.

Se devela, entonces, el carácter estratégico del vínculo arte/antropología expresado por Kosuth: el rol que se sugiere para el artista contemporáneo reside, justamente, en la diferencia entre los artistas y los antropólogos. Los primeros, al situarse dentro del universo cultural, no serían otra cosa que “antropólogos comprometidos”, capaces de sortear aquellas pruebas en las que los segundos –a raíz de su actitud científica y

² También puede ser traducido por “facilidad, soltura, desenvoltura, elocuencia, expresividad, habilidad, facundia, locuacidad, labia”.

³ En el original: “...Obtaining cultural fluency is a dialectical process which, simply put, consist of attempting to affect the culture while he is simultaneously learning from that same culture is affecting him” (Kosuth, 1975: 120).

desinvolucrada- habrían fracasado. El artista logra hacer en su propia cultura todo aquello que el antropólogo no pudo lograr en territorio intercultural, obteniendo de esta forma cierta superioridad sobre su modelo (Moineau, 2005).

“El artista como etnógrafo” de **Hal Foster** nos proporciona una clave interpretativa diferente. Esta vez no se trata de una consigna programática, sino por el contrario, de un análisis crítico en torno al llamado “giro etnográfico” en el arte contemporáneo, que revisaremos con más detención en el segundo acápite de este texto. Este giro representaría un paradigma simétrico al que popularizó W. Benjamin en términos del “artista como productor”, que reemplaza el lugar asignado al otro social –la figura del *proletario*- por una otredad étnica o cultural, en tanto lugares estratégicos desde los cuales transformar la hegemonía cultural. Amparándose en un supuesto realista –según el cual el *otro*, dado que es socialmente oprimido, se encuentra en la *verdad* y no en la *ideología*-, y en una fantasía primitivista –de acuerdo a la cual el *otro* posee “*un acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios*” que estaría vedado a Occidente-, el giro etnográfico del arte se erige en tanto promesa de un arte comprometido y rupturista, capaz de franquear las contradicciones de un escenario mundial complejo. Aunque con ello corra el riesgo, apunta Hal Foster, de esencializar las identidades del otro y de proyectar las imágenes del yo –por medio de una “autorrenovación narcisista”- sobre una otredad idealizada.

Detrás de tal adscripción antropológica del arte, Foster rastrea una serie de características concebidas como propias de la antropología, que la convertirían en una pauta sugerente para el mundo artístico: ser una ciencia de la alteridad; tomar la cultura como su objeto; operar como disciplina contextual; arbitrar lo interdisciplinario; haber desarrollado una reflexividad autocrítica. Todos estos motivos, señala el autor, “*confieren estatus de vanguardistas a las investigaciones espurias de la antropología*” (Foster, 2001a: 186). De forma simultánea, está la idea de que el trabajo de campo conforma una operación privilegiada, en la que convergen de forma armónica el quehacer práctico con la reflexión teórica. En la disciplina, por tanto, se encontrarían contenidos los dos modelos que se enfrentan en el arte contemporáneo: el discurso textual que observa el mundo social como orden simbólico, por una parte; y el reciente anhelo del referente y el contexto, por la otra:

Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas y críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo.

(Foster, 2001a: 187).

Como antropólogo o como etnógrafo, el artista que dibuja los límites de su disciplina a partir de la antropología recoge un conjunto peculiar de rasgos en ésta que, como toda selección, son arbitrarios y parciales. El gesto de asumir la empresa artística como tarea antropológica poco puede decirnos acerca de la naturaleza del proceder etnográfico; más bien, opera como un espejo distorsionado que permite subrayar o minimizar aspectos del sí mismo, de acuerdo a determinados intereses, conscientes o no.

De esta manera, vemos cómo el arte antropologizado que proclama Kosuth define su identidad disciplinaria en los puntos de fuga del espejo antropológico, siendo el paradójico resultado de esta confrontación una imagen reflejada que supera al ejemplar original. El artista como antropólogo hace suyo el imperativo de referirse al mundo real, de propiciar la comprensión cultural, de generar una reflexión sobre lo social; al mismo tiempo, puesto que se trata tan sólo de un reflejo, el artista se desmarca del ejercicio descomprometido, del interés por la otredad, de la teoría independiente de la praxis. Se podría objetar, con bastante razón, que los elementos que el artista de Kosuth desprecia de la antropología, han sido incluso más cruciales en la trayectoria disciplinaria que los que se seleccionan: la tensión entre objetividad científica y antropología comprometida, y la reflexión en torno a la otredad como herramienta de deconstrucción y relativismo, son rasgos que han signado el derrotero de esta ciencia social. Sin embargo, resultaría más sugerente interrogarse por las circunstancias a las que responden estos particulares énfasis, que reclamar la impropiedad ausencia de los aspectos omitidos.

El paradigma del “artista como etnógrafo” detectado por Foster es también susceptible de estas precisiones. En primer lugar, es posible cuestionar la representatividad de la lista de rasgos antropológicos enunciada por el autor, sobre todo en lo que respecta a los dos últimos puntos: los de una ciencia que arbitra lo interdisciplinario y reflexiona de forma autocrítica. En cualquier caso, habría que problematizar esta mirada de la antropología como una disciplina unívoca y coherente, puesto que con este nombre se designa un

conjunto heterogéneo de propuestas teóricas y metodológicas, con sus diferentes prioridades e ideologías. Cuando el artista vuelve la mirada hacia el ejercicio etnográfico, está pensando en corrientes disciplinarias sumamente específicas, que no constituyen fuerzas hegemónicas en el ejercicio real de nuestro oficio.

De la misma forma, la convivencia armónica de la teoría y la práctica que se reivindica desde el medio artístico resulta no menos cuestionable. La célebre distinción de Claude Lévi-Strauss entre una *etnografía*, una *etnología* y una *antropología*, grafica en una gradiente las discontinuidades que separan la práctica disciplinaria de sus formulaciones teóricas: mientras la dimensión etnográfica se remite casi por completo a las técnicas y métodos, y la etnología se ocupa del estudio comparativo de los datos etnográficos; la antropología propiamente tal representaría un estadio superior de la reflexión, donde el intelectual elabora esquemas teóricos de alcance general. La brecha existente entre ambos polos se ve incrementada, por otra parte, por las demandas sociales diversas que precisan de la información etnográfica. Así, en numerosas ocasiones nos encontramos con un desfase profundo entre un ejercicio profesional puesto al servicio de intereses variados –que, por lo demás, exigen información concreta y utilizable sobre las comunidades estudiadas-, y un desarrollo teórico altamente abstracto y recursivo, ajeno a las problemáticas propias del trabajo en terreno.

Yendo un poco más allá, podemos apuntar que estos dos tipos de reivindicaciones son, en gran medida, incompatibles. En la mayoría de los casos, la ciencia de la alteridad que media lo disciplinario y posee una actitud autocrítica, no es la misma que la que hace confluir satisfactoriamente el trabajo práctico con la reflexión teórica. Por todo ello, cobra urgencia el develar las razones que tiene el “artista como antropólogo” para ver en la disciplina antropológica esos particulares rasgos, y no otros. Nuevamente, más que denunciar el eventual carácter artificial de esta selección, convendría examinar la imagen que le devuelve el espejo antropológico al artista retratado por Foster. Volveremos a estos asuntos al final de este capítulo.

b) La antropología como arte.

Aunque el peso de la reivindicación artística en el campo de la antropología no ha sido sustancial, la profundidad histórica que presenta es considerable: podemos retrotraer su genealogía a las primeras décadas del siglo XX. Las exploraciones surrealistas realizadas por Georges Bataille y Michael Leiris, a fines de los años veinte y comienzos de los treinta, constituyen ejemplos paradigmáticos de una búsqueda altamente estetizada de las aristas de la alteridad. Nos remitiremos a reflexionar sobre ellas de un modo indirecto, a través de la sugerente mediación que James Clifford nos proporciona en “Sobre el surrealismo etnográfico”(Clifford, 2001)⁴.

El autor propone una lectura de cierta textualidad antropológica a la luz de “un conjunto de actividades críticas”, usualmente asociadas a la vanguardia artística, mediante las cuales los órdenes de significación colectiva pueden ser observados en su dimensión construida, artificial e ideológica; y por tanto cuestionable, parodiable y objeto de subversión. Tal actitud permite hermanar, de acuerdo a Clifford, el desarrollo de la etnografía y el surrealismo durante las primeras décadas del siglo XX, si consideramos a este último en un sentido amplio del concepto: *“una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”* (2001: 150).

En este marco, el autor asevera que las tentativas antropológicas operaban en dirección opuesta, pero simétrica, al proyecto surrealista de aquellos años: los etnógrafos buscarían dar inteligibilidad a aquello que resulta extraño ante los ojos de Occidente, mientras los surrealistas intentarían dotar de extrañeza a los dominios familiares. Ambos movimientos circundan los territorios de lo familiar y lo exótico; de la identidad y la alteridad; de lo convencional y lo inesperado. El surrealismo etnográfico, en este sentido, invierte el sentido de la investigación antropológica, atacando lo familiar para lograr la emergencia de un mundo *otro*. La empresa surrealista en etnografía distingue en el collage un modelo elocuente de escritura; mediante éste, la incongruencia puede permanecer en el texto antropológico.

El collage trae al trabajo (aquí el texto etnográfico) elementos que proclaman continuamente su condición extraña respecto del contexto de presentación. Estos elementos -como un recorte de periódico o una pluma- se marcan como reales, como coleccionados, antes que

⁴ El texto original, “The predicament of culture”, fue publicado en inglés el año 1988.

como inventados por el artista escritor. Los procedimientos de (a) recorte y (b) montaje son por supuesto básicos para cualquier mensaje semiótico; aquí *son* el mensaje. Los cortes y suturas del proceso de investigación quedan visibles; no hay aquí atenuación o mezcla de los datos descarnados en una representación homogénea.

(Clifford, 2001: 180)

Como señala J. Rancière, la particular síntesis que hace posible el collage -técnica basal del arte moderno- descansa en una lógica político-estética esencial. Por una parte, puede ser comprendida como un encuentro de elementos heterogéneos, cuya convivencia confirma la incompatibilidad de sus orígenes; por la otra, permite arrojar luz sobre la conexión causal que existe entre fenómenos aparentemente ajenos (Ranciere, 2005: 39-40). De esta manera, el collage encarna doblemente el sentimiento de lo intolerable, pavimentando un terreno liminal en el que el sentido y el sinsentido se vuelven indiscernibles. Por ello, el extrañamiento propio del surrealismo etnográfico encuentra en esta técnica un espacio para su comunicación: la confrontación de lo familiar y lo ajeno permite visualizar la brecha que los divide, a la vez que la simetría que los hace comparables. El collage establece un diálogo inconexo en el que las otredades penetran la vida doméstica de Occidente, poniendo en tela de juicio los órdenes de sentido que edifican lo familiar y dejando al descubierto la naturaleza exótica de los propios modos de vida.

De acuerdo a J. Clifford, en el collage etnográfico se juega la posibilidad de una forma distinta de retratar la cultura, abandonando la idea de totalidad orgánica o de discurso realista y coherente. Se incorporan, de esta forma, piezas discontinuas no integradas a un relato unívoco; proliferan las voces múltiples y no disciplinadas, configurando una etnografía de yuxtaposición. Sin embargo, las viejas prácticas surrealistas de la etnografía habrían sido invisibilizadas por una disciplina que anhela el status de científica, y que por tanto se consagra al ejercicio de la congruencia, de la integración, y de la reducción de controversias. “¿Pero –se pregunta Clifford- *no es todo etnógrafo algo surrealista, un reinventor y mezclador de realidades?*”. El “antropólogo como artista” (surrealista), estaría entonces marcado por una búsqueda constante del asombro; una continua deconstrucción de los significados estables; una actitud de crítica cultural. La etnografía combinada con el surrealismo, concluye el autor, “*estudia y forma parte de la invención e*

interrupción de totalidades significativas en obras de importación-exportación cultural" (Clifford, 2001: 181).

Como en las versiones revisadas del "arte como antropología", la propuesta de J. Clifford es también una ponderación específica de elementos del surrealismo, que responde más a un determinado proyecto de etnografía, que a una adscripción completa a dicho programa artístico. Por una parte, en línea con el movimiento surrealista, se rechaza el realismo de inspiración positivista, al cual André Breton categorizó, en su célebre manifiesto, de "*hostil a todo género de elevación intelectual y moral*" (Breton, 1924). También se reivindica el papel del asombro en la tarea etnográfica, el proceder fragmentario y dialógico, y la renuncia al monopolio de los relatos totalizantes de la razón. Por la otra, sin embargo, quedan fuera de la selección el valor de certidumbre que el surrealismo otorga al mundo onírico, la primacía del automatismo psíquico en la escritura del texto, y el abandono definitivo de la mediación racional.

Así como el artista de Kosuth o Foster se apropia de las técnicas de la etnografía, los antropólogos surrealistas de Clifford pueden hacer suyo el proceder heterogéneo de este movimiento artístico, dejar al descubierto las marcas autorales de la escritura, y pensarse como productores de montajes y colecciones. Este gesto de observar un campo a través de otro, deja al descubierto los proyectos disciplinarios a los que suscribe el autor. En este sentido, el espejo surrealista permite a James Clifford trazar una genealogía antropológica específica, a partir de la cual sea posible pensar la labor etnográfica en términos de crítica deconstructiva, de vehículo problematizador de las fronteras de lo familiar y lo desconocido; de la identidad y la alteridad.

c) Proyecciones recíprocas.

Es posible pensar el arte y la antropología como disciplinas que dibujan sus afiliaciones para redibujarlas nuevamente. Como afirma Hal Foster, este "*teatro virtual de proyecciones y reflexiones*" ha tenido lugar desde hace al menos dos décadas: primero, detecta el autor, habría surgido una "envidia del artista" en ciertos círculos antropológicos, que algunos años después experimentaría una inversión en sus términos, formulándose como "envidia del etnógrafo" en el mundo artístico. En gran medida, se trata de una proyección de "egos disciplinarios" que posee raíces más profundas que los casos aquí mencionados. Entonces, podemos preguntarnos con Foster,

¿...es el artista el ejemplar aquí, o no es esta figura una proyección de un ego ideal del antropólogo: el antropólogo como collagista, semiólogo, vanguardista? En otras palabras: ¿Podría esta envidia del artista ser una auto idealización en la que se rehace al antropólogo como intérprete artístico del texto cultural?

(Foster, 2001a: 184)

Una pregunta análoga cabría para el caso del arte etnográfico. Sin embargo, no existen razones para asumir que estos procesos de identificación impliquen un artificio, una fantasía o una grandilocuencia digna de ser desmitificada. Por el contrario, a través de estas selecciones arbitrarias y parciales, las disciplinas logran problematizar los proyectos en juego, jerarquizando los elementos constitutivos de sus identidades. Sólo en la medida que estas imágenes ideales son planteadas, pueden ser puestas en ejercicio. Las proyecciones que hace algunas décadas nos parecían fastuosas y sin correspondencia con la realidad, pueden en la actualidad ser parte constitutiva de las prácticas disciplinarias.

La reformulación constante de las diversas áreas del pensamiento encuentra un motor fundamental en las miradas y proyecciones recíprocas de las disciplinas entre sí. Foster examina las relaciones entre antropología y crítica literaria a lo largo de las últimas décadas, para concluir que las supuestas relaciones interdisciplinarias que entre ellas se establecen no son más que el reciclaje de unas mismas ideas que han circulado entre un campo y el otro:

Primero algunos antropólogos adaptaron los métodos textuales de la crítica literaria a fin de reformular la cultura como texto; luego algunos críticos literarios adoptaron los métodos etnográficos a fin de reformular los textos como culturas en pequeño. Y en el pasado reciente gran parte de estos intercambios han pasado por trabajo interdisciplinar. [Entonces,] si los giros textual y etnográfico dependen de un único discurso ¿hasta qué punto pueden ser los resultados verdaderamente interdisciplinarios?

(Foster, 2001a: 188)

Los intercambios entre arte y antropología no son una excepción. Como señalábamos en líneas anteriores, el imaginario etnográfico que recoge el artista contemporáneo – autocrítico, interdisciplinar-, no es representativo del vasto conjunto de tentativas disciplinares, sino que corresponde, sobre todo, a una forma particular de hacer

antropología. Ahora bien, este proyecto antropológico (bien representado por el trabajo de los autores norteamericanos llamados “posmodernos”, entre ellos James Clifford) había cimentado sus bases a partir de las prácticas artísticas. Nos enfrentamos, de nuevo, ante una interdisciplinaridad aparente: el giro etnográfico en el arte completa un círculo tautológico que se había iniciado con la “envidia del artista” aquí mencionada.

En nuestra opinión, no hay motivo de alarma. Una mirada interdisciplinaria “estricta” no es garantía alguna de un análisis más agudo; como tampoco una identificación más fiel con otro campo del pensamiento, asegura una problematización fértil para el propio. El valor de los diálogos interdisciplinarios no sólo consiste en la confluencia de puntos de vista diversos; éstos también hacen posible la emergencia de mejores formas –más comprensivas, más sutiles- de interrogar la realidad. En esa medida, no es verdaderamente relevante el origen de las preguntas que de allí se desprendan. Decimos que se trata de un juego de espejos porque cuando el arte o la antropología se ven reflejados en otros campos disciplinares, éstos no son más que recursos que se movilizan para hablar del *sí mismo*. El espejo antropológico le devuelve al mundo artístico una imagen distorsionada de sus propias fortalezas y debilidades, como así también el enfrentamiento con el arte permite a la antropología visualizar sus formas propias desde un ángulo particular. Son esas miradas recíprocas las que dotan a nuestras disciplinas de nuevas herramientas y preguntas más capaces de enfrentar los desafíos de sus objetos contemporáneos.

III. Arte y antropología en Occidente.

Las últimas décadas han sido testigos de un entrelazamiento creciente de los caminos, largamente separados, del arte y la antropología. Aunque este encuentro tiene lugar en el marco de un llamado general al trabajo interdisciplinario, el hecho de que cada vez más artistas piensen sus propuestas como formas de hacer antropología, nos obliga a reflexionar en torno a los motivos de estas reivindicaciones tan específicamente disciplinarias. ¿Qué razones se esconden detrás de este súbito interés en las prácticas antropológicas? ¿Qué herramientas proporciona nuestra disciplina al campo artístico para repensar sus prácticas contemporáneas?

Si bien la intensidad del encuentro contemporáneo no tiene precedentes, los flujos entre ambos dominios tienen una historia que se remonta, al menos, a los primeros años del siglo XX. Por ello, el texto que aquí presentamos constituye un primer intento de reconstituir una genealogía de las apropiaciones de elementos antropológicos por parte del mundo artístico, mediante el cual buscamos visualizar los modos múltiples en los que el arte incorporó temáticas, interrogantes, herramientas y discusiones constitutivas de la antropología.

Se tratará, provisionalmente, de una historia vista desde los ojos de Occidente. Los lazos que arte y antropología estrecharán con el correr del siglo, sólo pueden ser comprendidos en el marco de las coordenadas socioculturales específicas que ofrece el medio metropolitano occidental. Observaremos, en consecuencia, el lento desplazamiento que el campo artístico experimenta en sus constantes miradas recíprocas con la antropología, transitando desde una canónica obsesión por las otredades que pueblan los paisajes de la periferia, hacia un involucramiento creciente en las problemáticas de la cultura que difuminará las fronteras disciplinarias. Conforme fueron creciendo las competencias de la antropología, también se fue intensificando el interés del arte por sus asuntos, hasta el punto de compartir, en la actualidad, no sólo una atracción hacia sus tradicionales objetos de estudio, sino también una inquietud por sus discusiones teóricas y sus técnicas metodológicas.

Las líneas que siguen a continuación intentan explorar los enrevesados caminos que han unido y separado a la disciplina antropológica y al mundo artístico a lo largo de la eurocéntrica historia del arte del siglo XX, con el objeto de esclarecer los antecedentes

que darán lugar a nuestro problema de estudio: las formas específicas que asume el llamado “giro etnográfico” en el contexto latinoamericano.

a) *El primitivismo en el arte moderno.*

Los albores del siglo XX europeo dieron escenario al encuentro fundacional entre el arte moderno y la emergente disciplina antropológica. Tras la senda abierta por Paul Gauguin, en cuya obra Europa y Polinesia encarnaban una tajante dicotomía de corrupción y pureza, el gusto por lo exótico –atracción de larga data en la historia de Occidente-, cobró un interés renovado entre los movimientos artísticos de vanguardia de aquella época. El mundo primitivo se presentaba como territorio fértil para una amplia gama de fantasías occidentales que obsesionarán al arte moderno por al menos tres décadas.

Las expediciones antropológicas en las colonias europeas pusieron a circular en el medio metropolitano un conjunto heterogéneo de objetos tribales, que se desplazaron entre mercados de pulgas, estudios de vanguardia y apartamentos de coleccionistas. Los artistas e intelectuales de la escena de avanzada marcaron un quiebre respecto de la reticencia con la que el siglo XIX había procesado estos artefactos; lejos de considerarlos toscos y grotescos, se dejaron fascinar por el poder intrigante de los objetos salvajes. No tardaron en transformarse en ávidos coleccionistas de *arte primitivo*, dando lugar a un vasto acervo de piezas de orígenes diversos de manos de marchantes especializados y museos etnográficos, quienes liberaban tales excéntricas obras a precio de “broma” (Clifford, 2001).

La apropiación de las formas primitivas por parte del arte moderno tuvo lugar en el marco de un clima social de creciente *négrophilie*⁵. En esa medida, África ocupó un lugar central en el desarrollo del primitivismo europeo, puesto que satisfacía en diversos niveles las ansiedades de un continente que se percibía a sí mismo en decadencia. La magia y el erotismo observado en las piezas africanas se presentaban, entonces, como una ventana de escape a las represivas convenciones europeas; como un desafío rebelde al orden establecido [fig. 1]. El arte salvaje introducía la promesa de una *tabula rasa*, un espacio

⁵ Clifford sostiene que dicho período “vería la irrupción en la escena europea de otras figuras negras evocativas: el jazzman, el boxeador (Al Brown), la sauvage Josephine Baker”. Todas estas figuras cristalizarían, ante los ojos blancos de la Europa de aquellos años, un entusiasmo por la *cosa nègre*, por sus cuerpos cargados de vitalismo, ritmo, magia y poder erótico. (Clifford, 2001: 237).

prístino donde reinventar no sólo las formas de expresión artística, sino también la propia identidad constreñida por la civilización.

... se ve a los primitivos, desde una perspectiva occidental, como no conformistas; se sabe que comparten a sus esposas, muestran los senos, se decoran la zona genital con calabazas y plumas, se hacen cortes en diversas partes del cuerpo, adoran a las serpientes, comen carne humana, permiten que dioses paganos tengan control temporal sobre su mente y bailan alegremente en los funerales. En cierto nivel visceral de la imaginación occidental, parecen estar "libres" de reglas impuestas socialmente. En el contexto de las asociaciones evolutivas que ya hemos comentado, su vida "antecede" a las restricciones bajo las cuales vivimos; en una visión menos preocupada por el tiempo, está simplemente "afuera".

(Price, 1993: 69).

En cierto modo, la valorización del arte primitivo por parte de artistas como Pablo Picasso y Fernand Léger, entre muchos otros, daba cuerpo a una lucha contra los fundamentos de la racionalidad occidental [fig. 2]. Era una forma de romper con la primacía de la belleza y la normalidad, para hacer espacio a nuevas experiencias estéticas capaces de explorar en los laberintos de la psique humana. La fantasía primitivista, ante todo, supone que el *otro* –salvaje, indio, primitivo-, “*tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados*” (Foster, 2001a: 178). Desde la perspectiva de Occidente, el proceso artístico en el universo tribal se explicaría como un reflejo directo y desinhibido de la realidad psicológica de sus ejecutantes, produciendo piezas de arte libres de todo constreñimiento social. Es por ello que, a pesar de la profunda distancia que separa este estado de creación primaria de la refinación del arte moderno, la apelación a estos artefactos tribales constituiría una forma de “regresar” a las formas primigenias de la existencia humana. El mundo primitivo señalaría el camino a los orígenes, el retorno a la naturaleza y a aquellos impulsos fundamentales reprimidos por el comportamiento aprendido [fig.3].

En su formulación más temprana, el primitivismo tenía por fundamento una concepción evolutiva de la diferencia humana. Se trataba, de hecho, de una línea de pensamiento característico de aquella época, cuyas múltiples formulaciones teñían por igual los discursos de las artes y de las ciencias. Desde la antropología, como ha señalado Johannes Fabian (1983), el evolucionismo logró instaurar una “política del Tiempo proyectada sobre el Espacio”, que establecía un correlato entre la secuencia histórica y la

posición geopolítica: al asignar al desarrollo evolutivo (salvajismo/ barbarie/ civilización) una correspondencia espacial, “el *“allí” se convirtió en “entonces”, y lo más remoto se convirtió en lo más primitivo*” (Foster, 2001a).

Conforme transcurrían las primeras décadas del siglo, el primitivismo dejó de ser percibido exclusivamente en términos psiquiátricos, para ser también competencia de la psicología del desarrollo. Desprendiéndose de la herencia decimonónica, el nuevo siglo no concebía el mundo salvaje exclusivamente desde la degeneración o lo desviado, sino más bien como un estado temprano del desarrollo de los hombres: es posible comprender esta asociación como una analogía entre la ontogenia y la filogenia humana. A propósito de los artistas dadá en la Nueva York de las primeras décadas del siglo XX, Judith Zilczer observó que

Para los artistas y los críticos que encontraban créditos en la ingenuidad del arte infantil, el negro africano representaba la infancia cultural de la humanidad. Por debajo de sus argumentos sobre el arte moderno y el arte primitivo, fluía una corriente de teorías pseudocientíficas acerca de la raza y la cultura.

(Zilczer, citado en Price, 1993: 54)

Salvajes, enfermos mentales y niños conformaban la triada estratégica del primitivismo moderno. Aunque cada uno en su forma particular, todos ellos alimentaban el imaginario occidental de un supuesto estado de “naturaleza”, de cuyo desciframiento dependía, en definitiva, el acceso a los comienzos primordiales del arte [fig.4].

No exenta de paradojas, la figura del primitivo se aparecía ante los ojos de los artistas de aquellos años de forma ambivalente y dual. Por una parte, se había construido un imaginario del salvaje “noble o pastoril”, en tanto sujeto pacífico y en armónico contacto con la naturaleza; por la otra, se había conceptualizado otro tipo de primitivo, de costumbres violentas y sanguinarias, como negación aberrante de todos los valores de Occidente. El primero, o “buen salvaje”, materializaba las fantasías sensuales del trópico, encontrando en los diversos rincones de Oceanía su más paradigmática formulación. El segundo, por su lado, solía aparecer vinculado al bélico, pagano y caníbal imaginario que los europeos habían elaborado en torno a África (Foster, et al., 2006).

Tales concepciones antagónicas del sujeto primitivo iban aparejadas de dos modos divergentes de pensar el estado social primigenio del hombre. Por una parte, los

occidentales proyectaban en la vida pre-civilizada –y sus formas de expresión artística- la vieja utopía de una organización comunal armónica, y veían en el desarrollo de las piezas tribales un trabajo colectivo incapaz de ser atribuido a un genio artístico único. El arte primitivo, en consecuencia, sería testimonio de una comunidad cohesionada que involucra a sus miembros como un todo en el proceso de creación artística. Es justamente este holismo, plantea Daniel Miller, el que da lugar a una problemática circular para Occidente: aunque en primera instancia es el mundo primitivo el que sirvió de referente para la auto-percepción de la vida moderna como fragmentada y dispersa, se volverá cíclicamente a éste en un intento de sortear esta naturaleza escindida de la existencia moderna (en Schneider y Wright, 2006).

La contraparte de esta idealizada visión de la esfera tribal alcanzó un desarrollo más vasto y destacado en el ambiente artístico de vanguardia en los años sucesivos a 1900. Numerosos artistas manifestaron sus sospechas ante cualquier orden de significado colectivo, considerándolo artificial e ideológicamente represivo. La escena de avanzada, especialmente aquella posterior a la década del treinta, acentuó el carácter anti-sistémico de lo primitivo, haciendo visibles las tendencias destructivas que subyacen en “*lo más profundo del hombre*”. Dentro de este clima intelectual, la revista *Documents* congregó a un conjunto de artistas y etnógrafos –descrito, como vimos en el capítulo anterior, como “*surrealismo etnográfico*” por J. Clifford-, que abogaban por un proyecto radicalmente distinto a la estetización con que las primeras vanguardias del siglo se habían aproximado a los objetos tribales: resultaba preciso hacer emerger todos los aspectos posibles del proceso etnográfico, incluyendo lo ambiguo y lo informe [fig. 5]. En una reseña de *L’art primitif* de G. Luquet, Georges Bataille contradice la tradicional explicación de los primeros garabatos infantiles: éstos no serían producto de un impulso creativo –de una necesidad de dominar la forma-, sino que por el contrario tiene raíz en el placer que causa la destrucción, la “pulsión de ensuciar”.

La automutilación, el impulso a bajar o degradar la forma humana está en el centro del arte; no es la ley de la forma (o Gestalt) lo que revela qué tuvo lugar en los comienzos del arte, sino el influjo de lo que Bataille llama lo *informe*.

(Foster, et al., 2006: 245).

En términos generales, el “corazón de las tinieblas” africano constituyó un imaginario particularmente recurrido a la hora de explorar los rincones sombríos de la existencia humana. El arte moderno se apropió de este imaginario del África negra, fusionando diversos elementos especialmente efectivos para la sensibilidad occidental: erotismo y sexualidad desinhibida; sangrientas intervenciones corporales y canibalismo; magia negra, espíritus coléricos y rituales paganos [fig. 6]. Este “lado oscuro del hombre”, ilustrado por África de forma tan sugerente, satisfacía con creces los terrores y fantasías de un continente despavorido, a la vez que profundamente intrigado por la otredad.

El primitivismo, revisitado.

Con todas sus flaquezas e imprecisiones, las imágenes múltiples del exotismo primitivo fueron uno de los motores más importantes del desarrollo del arte moderno. Ciertamente, las figurillas tribales que arribaron al Viejo Continente trajeron consigo aires frescos necesarios para la revitalización del arte europeo, el cuestionamiento de las convenciones estéticas y la exploración de las fronteras movedizas entre el sí mismo y la otredad. Cuales fueran las proyecciones de los distintos movimientos artísticos sobre el arte primitivo, tales apropiaciones adquirieron un carácter estratégico, puesto que hacían posible franquear las convenciones de la tradición artística de Occidente, superando las preocupaciones meramente perceptuales de las vanguardias recientes. En este mismo gesto de diferenciación de sus predecesores, los movimientos artísticos del nuevo siglo se repartieron la geografía primitiva renunciando a las imágenes orientalistas ya utilizadas por el impresionismo y sus sucesores directos (Foster, et al., 2006). África, América y Oceanía, territorios densamente cargados de proyecciones primitivistas, fueron la vía utilizada por las vanguardias artísticas para reinventar su pasado y su presente.

La distancia retrospectiva que ofrece el tiempo ha permitido explorar, desde nuevos ángulos, las complejas aristas del primitivismo moderno. Durante la década de 1980, al menos dos exhibiciones dedicadas a dicha temática tuvieron lugar en importantes museos metropolitanos, arrojando nuevas luces –y preguntas- en torno a los vínculos entre las formas artísticas de comienzos de siglo XX y el mundo primitivo: “*Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidades de lo tribal y lo moderno*” (1984), realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en primer lugar, y “*Les magiciens de la Terre*” (1989), en el Centro Pompidou de París. La primera de estas muestras tuvo por objeto presentar la

historia de estas apropiaciones primitivistas por parte de los artistas modernos de las primeras décadas del siglo XX, dejando al descubierto las afinidades formales y temáticas que ambas obras artísticas detentaban. Sin embargo, tal como lo demostró la aguda crítica desencadenada por la exposición, la reflexión en torno al mundo primitivo y sus relaciones con Occidente se había transformado sustancialmente, y ya no resultaba suficiente visualizar las afinidades estéticas entre ambas colecciones. Ello, porque resultaba preciso superar la comprensión meramente abstracta de dichas afinidades para dar lugar a una crítica de estas apropiaciones no contextuales (Foster, et al., 2006); pero sobre todo, porque cobraba urgencia una problematización de las desiguales relaciones de poder que habían dado génesis a tales vínculos [fig. 7].

“Les Magicien de la Terre”, por su parte, intentó subsanar las fisuras que la muestra neoyorkina había abierto. En ésta se vieron representados, por partes iguales, artistas metropolitanos y artistas no occidentales, siendo todos ellos contemporáneos y participando en la exposición con obras, en su mayoría, específicamente creadas para ésta. De este modo, *“Les magicien...”* se proponía superar *“las apropiaciones formalistas y abstracciones museológicas del arte no occidental reproducidas en “Primitivismo...”* (Foster, et al., 2006: 617). No obstante, la crítica fue igualmente mordaz. Se argumentó que la muestra no hacía más que iluminar la disparidad existente entre los artistas occidentales y los provenientes de la periferia (Schneider y Wright, 2006), o peor aún, que ésta llevaba el espíritu primitivista a un extremo, al reivindicar soterradamente el carácter (automáticamente) “especial” o “mágico” de las piezas de los artistas no occidentales. El contexto político mundial que recibió estas exhibiciones no podía contentarse con análisis ingenuos ni celebraciones compensatorias de la otredad.

Un texto crucial para este debate es *“Historias de lo tribal y lo moderno”*, escrito por James Clifford a propósito de *“Primitivismo...”* en el MOMA. En éste, el autor deconstruye las obsesiones occidentales que subyacen a la apropiación primitivista, puntualizando que el catálogo que resume las colecciones exhibidas, más que demostrar las mencionadas afinidades formales o el interés del arte moderno en torno a lo primitivo, deja al descubierto *“el deseo y el poder incansable del moderno occidente de recolectar el mundo”* (Clifford, 2001: 235). Clifford aborda, en un artículo compilado en el mismo libro, la centralidad de las prácticas de acumulación y recolección en la modernidad de

Occidente, señalando el rol decisivo que desempeña la *propiedad* en sus formas de organizar el mundo. La articulación de los objetos en “*sistemas de valor y significado*” nunca es natural o inocente; por el contrario, se encuentra del todo sujeta a configuraciones políticas, proyectos culturales y a “*discutidas codificaciones del pasado y el futuro*” (Clifford, 2001: 260). Como apunta Jean Baudrillard,

El profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso por lo que el tiempo de la colección no es el tiempo real, sino *por el hecho de que la organización de la colección misma sustituye al tiempo*. [...] Al repertorar el tiempo en términos fijos a los que puede mover reversiblemente, la colección expresa el perpetuo recomenzar de un ciclo dirigido, en el que el hombre juega a cada instante, partiendo de cualquier término y seguro de regresar, el juego del nacimiento y de la muerte.

(Baudrillard, 1969: 108).

La apropiación por parte de los artistas modernos de los objetos primitivos dio materialidad a una organización del mundo específica, funcional a una configuración de valores y símbolos propiamente occidentales. A través de este uso estratégico, emergió una particular visión de lo primitivo (categoría, por lo demás, ambigua e inestable), administrada desde y para las metrópolis. En este sentido, Sally Price ha llamado la atención acerca del carácter unidireccional de estas apropiaciones, puesto que todos los procesos que se movilizan a través de éstas, están directa y exclusivamente referidos al mundo occidental. El arte africano, apunta S. Price, permite una identificación, un autorreconocimiento, un redescubrimiento personal; al mismo tiempo, nos contacta con nuestros instintos más profundos, e incrementa la “*comprensión de nosotros mismos y nuestra relación con el arte*” (Price, 1993: 55). En ningún momento se consideran las “reacciones potenciales” de aquellos que dieron lugar, en primera instancia, a dichos objetos artísticos. La obra de arte primitiva se explica como una creación inconsciente, susceptible de ser interpretada desde la lucidez occidental; por ello, los artistas tribales no son una voz relevante respecto a aquello que fue creado a partir de su trabajo, dado que en términos estrictos son poco más que el vehículo mediante el cual se expresa la naturaleza humana. Sólo el hombre occidental, agrega S. Price, que está en plena posesión de procesos de pensamiento conscientes y analíticos, puede contemplar la obra creativa de sus hermanos menos civilizados y alcanzar la comprensión (Price, 1993: 55).

Aunque la naciente antropología no se encontraba, en absoluto, libre de juicios racistas y evolucionistas, es posible distinguir con claridad los divergentes caminos emprendidos por nuestra disciplina y el campo artístico. El artefacto primitivo, objeto de indagaciones tanto artísticas como antropológicas, cobró personalidades distintas en un ámbito y en otro: mientras el arte operó conforme a criterios estéticos y formales, dándole trato de “esculturas”, la antropología puso el acento en su pertenencia a un contexto, considerándolo “cultura material”. Las institucionalidades respectivas –galerías de arte, museos etnográficos- no hicieron sino acentuar esta distinción, generando un estandarizado sistema de exhibición de los objetos de acuerdo a los lineamientos disciplinarios. Es importante recordar que en aquellos tempranos años del siglo XX, conceptos como el de “arte primitivo” y el de “cultura”, se encontraban todavía pujando por su legitimación.

En el **dominio de la antropología**, las operaciones de selección, exclusión, organización y rotulación de estos artefactos, devinieron en una compleja elaboración de los principios de discriminación propiamente antropológicos [fig. 8]. Se estableció una línea divisoria entre el *tiempo pasado* que corresponde a los artículos tribales, en oposición a la *conciencia histórica* –contemporánea, con proyecciones de futuro- propia de la sociedad occidental de antropólogos y naturalistas. Se conceptualizó la figura del *creador aborígen como una entidad colectiva e indistinta*, reservando como patrimonio exclusivo del mundo moderno la noción de *artista individual y reflexivo*. Se imaginaron las culturas productoras de dichos objetos como *realidades homogéneas y coherentes*, por lo cual sus artefactos debían ser imperiosamente *puros y exentos de la contaminación* de los contactos culturales. Se valoró de forma positiva, casi como criterio de demostración de su legitimidad, *el carácter artesanal y único* de los objetos tribales, en contraste con la estandarización y poca exclusividad de aquello que se produce de manera masiva. Y sobre todo, se dictaminó el *criterio de autenticidad* como autoridad última a la hora de definir qué es lo que debe preservarse, coleccionarse y estudiarse, proyectando en aquellos objetos “auténticos” un sentido de *profundidad* (Clifford, 2001) del cual las cosas nuevas –o falsas- carecen.

Los objetos primitivos fueron concebidos por la antropología y sus disciplinas afines como un producto inseparable de las sociedades que los gestaron. Dando un paso más allá,

muchas veces estos artefactos fueron considerados “representativos” de las instituciones y valores de su cultura, y asumieron que su examen constituía una vía privilegiada para la comprensión del todo cultural que los sustentaba. Para algunos autores, los objetos gozaban de capacidad de agencia, instituyéndose “*en índices de una agencia social de la que son mediación; en testimonios o transmisores de una acción concreta llevada a cabo por un agente a través de ellos*” (López Bargados, 2004). Estas piezas innumerables de la cultura material, en tanto instrumentos de distinción y vehículos de interacción social, hacían posible llevar al museo no sólo los *elementos simbólicos* a los que representan, sino también los *agentes sociales* cuya existencia denotan. La esperanza última del coleccionismo etnográfico, amparado en el ya aludido conjunto de principios que demarcan la esfera del valor, no era otra que la recreación del mundo cultural aborigen a través de los objetos que éste ha producido.

Los criterios que gobernaron la apropiación **en el campo artístico** son de otra naturaleza. La introducción, por parte de los artistas modernos, de los artefactos tribales en territorio artístico, puso un marcado énfasis en la dimensión artística de aquellos objetos, excluyendo de forma inmediata cualquier consideración al contexto cultural del cual las piezas fueron extraídas: “el buen arte, la obra maestra, es universalmente reconocible” (Clifford, 2001: 239), y por tanto, su apreciación estética no precisa más información que la que salta a la vista. De esta forma, en contraste con una valorización antropológica enfocada en la “autenticidad” y “representatividad” de un contexto cultural, en la institucionalidad artística los criterios predominantes estaban referidos a la calidad estética, expresividad formal, y valor creativo que presentaban las obras [fig. 9].

Aunque ambas coinciden en que los mundos primitivos que dieron luz a estos objetos son dignos de exhibirse y conservarse, no se trata simplemente de dos sistemas de apreciación diferentes, sino, en gran medida, de sistemas contradictorios. Mientras por un lado se reivindica la pertenencia de los objetos a una realidad cultural específica, y se postula la imposibilidad de comprenderlos de forma aislada, por el otro se subraya el lugar que estos artefactos ocupan en el “patrimonio artístico universal”⁶ de los hombres, lo que

⁶ Es relevante señalar que los criterios de selección del sistema estético siguen operando, aunque con modificaciones, en la actualidad. Néstor García Canclini da cuenta de ello en su reflexión en torno al concepto de “patrimonio de la humanidad” de la UNESCO, apuntando que, a pesar de que ahora ésta privilegia la pluralidad de culturas por sobre la autenticidad y valorización estética, la distribución geopolítica de los hitos patrimoniales impone ciertas preguntas acerca de por qué unas culturas –las europeas- deben ser consideradas más “excepcionales” que otras. La problemática nos devuelve a los sistemas de clasificación contradictorios de la antropología y el arte. “¿Es posible seleccionar –se pregunta García Canclini- un

equivale a plantear la total prescindencia de las obras primitivas de los contextos simbólicos de los que son producto⁷. Aún así, el proyecto antropológico y el artístico compartían una misma inquietud por franquear las barreras histórico-culturales para explorar los fundamentos profundos de la existencia humana. Las expresiones primitivas –allí como arte, aquí como antropología-, jugaron un papel clave tanto en la construcción y refiguración de las fronteras disciplinarias, como en la instalación de agudas preguntas que sacudirán las relaciones que Occidente ha establecido históricamente con sus otros.

b) Los otros internos. El arte y las problemáticas sociales.

En el marco de la convulsionada primera mitad del siglo XX, en la que tendrían lugar las experiencias catastróficas de dos guerras mundiales, el arte recurrió a la *otredad* como vía de expiación y purga, en la medida en que ésta encarnaba la ilusión de nuevos escenarios para la vida humana. Al proyecto primitivista, retratado en líneas anteriores, podemos sumar las exploraciones del surrealismo, donde el otro aparece como el inconsciente, y en los años cuarenta, la iniciativa anticultural de Jean Dubuffet y su *Compagnie de L'Art Brut*⁸, quienes proclamaban la necesidad de explorar las profundidades del “sí mismo” más abyecto; de “rehabilitar el lodo”; de comenzar de nuevo desde los escombros vergonzosos de la civilización y de la historia. Las *otredades* de la experiencia occidental, configuradas y administradas desde el viejo continente, alimentaban el anhelo de otro orden posible.

Sin embargo, las expectativas de transformar el orden existente no sólo fueron canalizadas a través de *otredades* distantes y exotizadas, sino que también se apeló a las formas “internas” de la alteridad. En este marco, la figura del sujeto proletario -en tanto *otro* social- encarnó las esperanzas de transformación de las sociedades europeas de aquel entonces. Los artistas e intelectuales de la época no tardaron en tomar conciencia

conjunto de bienes, objetos y ceremonias auténticos separándolos de los usos sociales que históricamente los han ido modificando...? (García Canclini, 2006: 4). Aunque, en tiempos actuales, se haya desarrollado una mayor conciencia del carácter dinámico de la cultura, la tensión entre el valor universal (defendido desde la trinchera del arte) y la pertenencia al contexto (promovido desde la antropología) se mantiene latente.

⁷ El grupo editor de la revista Documents fue una importante excepción en el mundo del arte respecto a esta exclusión del contexto cultural de los artefactos primitivos. En efecto, “creían que el material tribal carecía de significado cuando se sacaba de contexto y que, lejos de ser una cuestión de atraer las formas visuales, ese material tenía que ver con un patrón de experiencia ritual y diaria que no se podía congelar en el mundo de la vitrina y la galería” (Foster, et al., 2006) Con todo, la instalación del concepto de “arte primitivo” tuvo lugar gracias a un relativo consenso en el campo artístico en cuanto al valor estético universal de las piezas artísticas tribales.

⁸ *Art brut* (o *art autre*), en referencia a un arte rudimentario y sin refinar, que se opondría tajantemente a las manifestaciones hegemónicas del arte “cultural” o refinado.

del peso histórico del momento, iniciando un álgido debate en torno al rol que debían desempeñar en el proceso de empoderamiento de las clases subalternas. El constructivismo ruso, particularmente, hizo girar parte importante de su producción en torno a esta problemática, formulando de forma explícita el imperativo revolucionario de la tarea artística; el desafío que impone este papel histórico –apuntará el crítico marxista Boris Arvatov-, “*es la situación de un hombre a la orilla de un río que necesita cruzar a la otra orilla. Hay que poner cimientos y construir un puente*” (citado en Foster, et al., 2006).

Con el comienzo de la década de 1920, el puente que Arvatov reclamaba entre el arte y la producción adquiriría una urgencia inaudita, que pronto intentaría materializarse con un salto definitivo del “caballetismo” a la “producción” (Foster, et al., 2006). Con ello se pone en práctica un modelo de intelectual comprometido que, en 1934, Walter Benjamin resumió bajo la fórmula de “el autor como productor”. El artista verdaderamente revolucionario, de acuerdo a Benjamin, no puede limitarse a manifestar su solidaridad con el proletariado en el plano del discurso político; por el contrario, resulta preciso que éste se vea involucrado en los procesos de producción mismos, evitando el tímido rol de protector o mecenas ideológico –como resultante de un trabajo meramente “propagandístico”- de las clases subordinadas (Benjamin, 1975). Sólo la obra de arte (o literaria) que, mediante la técnica, sea capaz de franquear las antinomias implicadas en las disciplinas artísticas -autor/lector, escritura/imagen-, podrá alcanzar un poder verdaderamente liberador y revolucionario⁹. Es la originalidad de la técnica, y no el mensaje en sí, lo que debe poner el artista al servicio de la revolución proletaria.

El productivismo se propuso llevar a cabo estas consignas trasladando los experimentos formales del constructivismo a las fábricas e industrias de Rusia. Pese a estas intenciones, fueron escasos los proyectos que pudieron llegar a buen término: Stepanova y Liubov Popova crearon una línea de diseños textiles que fue producida industrialmente, aunque con proyecciones menores [fig.10]; Tatlin trabajó un tiempo en una fábrica, pero desistió prontamente de la monótona tarea –decorar objetos- que se le había asignado, y ninguno de los objetos que creó una vez en su taller fue masificado de forma industrial; y

⁹ Benjamin observa el ejemplo de la prensa soviética, en la cual el límite entre los autores y los lectores parece borrarse en el continuo intercambio de cartas y columnas mediante las cuales el público se vuelve un colaborador de los periódicos. Este modelo le sirve para pensar nuevas formas artísticas, en las que la producción pueda permitir el acceso a otros productores, a los que se les ofrecerá un “aparato mejorado”; “...y dicho aparato –agrega Benjamin- será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores”. (Benjamin, 1975)

sólo el joven loganson pudo ser un agente activo de la producción de objetos en su trabajo de inventor (Foster, et al., 2006). Como contraparte, podemos señalar los importantes logros que esta corriente artística alcanzó en el campo de la difusión y propaganda de los ideales revolucionarios. La tarea de “poner imagen a la Revolución”, mediante carteles, escenografías, exposiciones y diseño de libros constituyó uno de los principales legados de los artistas constructivistas al proceso de transformar la sociedad.

A pesar de todo ello, el proletario como *otro* había sido, al igual que los primitivos y salvajes para los cubistas y surrealistas, un sujeto mudo. Aunque en nombre de éste se movilizaron numerosos proyectos artísticos, no será su propia voz la que ponga en entredicho las desiguales condiciones de existencia en el seno de la sociedad europea. La segunda mitad del siglo quebrará con esta dinámica. A lo largo de ésta, los paisajes de la otredad se transformaron en la fuente de incisivos cuestionamientos acerca de las relaciones planetarias de dominación y subordinación. Progresivamente, los rostros múltiples de la alteridad –los indígenas, los negros, las mujeres, los homosexuales- comenzaron a alzar la voz contra la hegemonía del hombre blanco, obligando al mundo del arte a interrogarse acerca de sus propias prácticas y convenciones.

Aunque las reivindicaciones de la comunidad negra poseen antecedentes relevantes durante las primeras décadas del siglo –el movimiento francófono de la *négritude* es uno de los más destacados-, la efervescencia de los años '60 y sus conquistas¹⁰ ponen en evidencia la caducidad del viejo orden racista. De igual modo, y con el precedente de los movimientos promotores de los derechos de la mujer, el feminismo que irrumpió en la escena de los años '70 pujaba ya no sólo por la conquista de la igualdad respecto de los hombres, sino que también reivindicaba una femineidad muy alejada de las representaciones que la sociedad patriarcal les había impuesto. Asimismo, los grupos indígenas hacían usos estratégicos de sus representaciones tradicionales y clamaban por sus intereses con herramientas occidentales. La experiencia homosexual, por su parte, se hizo visible en el seno de una sociedad profundamente homofóbica, abogando por su derecho a la diferencia.

La década de 1980 intensificó el clima social que habría de detonar un giro en el campo del arte [*fig. 11*]. Con gobiernos conservadores a la cabeza de las principales potencias

¹⁰ En Estados Unidos, se proclama la Ley de Derechos Civiles en 1964, y poco después la Ley de Derechos Electorales.

como telón de fondo, el arte se presentó como una de las pocas trincheras posibles para la expresión progresista. Múltiples acontecimientos, señala el libro “Arte desde 1900”, habrían fomentado esta efervescencia política:

...intervenciones militares en Centroamérica, absorciones empresariales en Wall Street, la amenaza continua de un holocausto nuclear, los ataques fóbicos de la derecha religiosa, precisiones en derechos civiles y conquistas feministas, recortes en el estado del bienestar y otros programas sociales y -algo sumamente trágico para el mundo del arte- la epidemia del sida, la indiferencia de la mayoría de los gobiernos hacia ella y la brutal conversión de, sobre todo, los hombres homosexuales en chivos expiatorios. A medida que avanzaba la década, en Estados Unidos el arte político también se vio galvanizado por una buena cantidad de palizas y otros acontecimientos violentos por motivos racistas y/o sexuales, así como por conflictos ideológicos que enfrentaron al mundo del arte con las mismas agencias gubernamentales en partes fundadas para apoyarlo.

(Foster, et al., 2006).

Estas reconfiguraciones profundas de las sociedades a nivel mundial tuvieron repercusiones decisivas en el medio artístico. En oportunidades, éste se mostró especialmente receptivo a las críticas y demandas de los grupos subalternos, proporcionando una plataforma para la visibilización y discusión de las principales problemáticas que les aquejaban. Progresivamente, resultaba más difícil para el campo del arte ocuparse de asuntos meramente perceptuales y estéticos, y cobraba urgencia una reproblematicación de las limitadas definiciones del arte, los artistas, las audiencias y la comunidad artística. Desde distintos flancos, los artistas criticaron la noción de un objeto artístico autorreferencial separado de su contexto y locación; desmantelaron la autoridad artística y la celebración de los medios específicos del arte; y levantaron sospechas en torno al encanto universal de la obra de arte (Desai, 2002). Finalmente, y a partir de la creciente incorporación de la teoría crítica en el dominio del arte, el cuestionamiento se vio canalizado hacia la hegemonía de las instituciones artísticas.

Consideramos que la compleja sucesión de procesos aquí resumidos constituyó un segundo momento de encuentro entre la disciplina antropológica y el devenir del arte occidental. El hito principal que dio génesis a este diálogo fue el quiebre de la tradicional separación del objeto artístico y la sociedad, con lo que se desplaza el foco del arte desde las preocupaciones puramente perceptuales hacia las dinámicas de la esfera pública.

La crítica interna a las instituciones artísticas tuvo como contraparte una apertura a las problemáticas sociales de la ciudadanía: por una parte, artistas como Hans Haacke, Lothar Baumgarten, Michael Asher y Daniel Buren, concentraron sus esfuerzos en dejar al descubierto las “*relaciones ocultas, jerárquicas, sociales y económicas que gobiernan la institución del arte, sus agendas nacionalistas, y la construcción social del objeto de arte como único, autónomo, y atemporal*” (Desai, 2002: 309). Por la otra, las prácticas artísticas no tardaron en asimilar –con diversos grados de profundidad- conflictos sociales como los del medio ambiente, el género, el racismo, la pobreza o el sida, instalándose propiamente en los dominios que solían pertenecer a la antropología y sociología. En consecuencia, el artista abandonó el aislamiento de su taller para buscar materiales artísticos en los espacios públicos –hospitales, prisiones, poblaciones marginales, centros de consumo y esparcimiento-, otorgando gran importancia a la interacción con las comunidades y los transeúntes. A todo ello se suma el hecho de una renovada preocupación por el ámbito de lo discursivo, internándose en complejos debates teóricos e intercambios intelectuales interdisciplinarios.

Poscolonialismo y representación.

Por otro lado, las cartografías del poder a lo largo del globo se habían transformado, debilitando la estabilidad de distinciones como Centro/Periferia, Primer mundo/Tercer mundo, o Países del Norte/Países del Sur. Las *otredades* que Occidente solía organizar a su antojo en períodos anteriores, se rebelaban contra los modelos que verticalmente se les había impuesto. El problema de las representaciones, por tanto, comienza a ocupar un lugar central en las reivindicaciones de los grupos subalternos, y haciendo eco de ello, empieza a proliferar en la práctica artística. Este tipo de trabajos adquirió dos formas arquetípicas: por una parte, la llamada “*representación de la política*”, que buscó comunicar las demandas de las diversas posiciones sociales de forma directa y combativa; por la otra, la denominada “*política de la representación*”, que develaba la naturaleza construida de las identidades sociales y las interrogaba desde el plano formal e ideológico [fig. 12]. Ambas poseían fortalezas y debilidades: la efectividad y carácter masivo de la primera estrategia se vio, en ocasiones, opacado por la reafirmación, en la práctica, de los estereotipos que precisamente intentaban criticar; del mismo modo, la

sutileza de la crítica posestructuralista en torno a los problemas de la representación, se vio a su vez limitada por la frecuente oscuridad de sus argumentos (Foster, et al., 2006).

La problemática de las representaciones será, asimismo, un punto nodal para la discusión poscolonial, que intentará propiciar el encuentro reflexivo entre el mundo globalizado y las tradiciones locales. Así, las propuestas artísticas de aires poscoloniales cuestionarán las celebradas apropiaciones primitivistas del arte moderno, denunciando que, detrás de las supuestas afinidades existentes entre las artes occidentales y las primitivas, hay un intento por empujar a las periferias a un pasado salvaje, ocultando las formas artísticas contemporáneas de los africanos, asiáticos u oceánicos (Amselle, 2003). De igual forma, los artistas no occidentales rechazarán las etiquetas étnicas con que se les distingue en campo del arte, arguyendo que se trata de formas de justificación de la expansión colonial que buscan *“impedir a la gente del tercer mundo participar completamente en la escena del arte contemporáneo”* (Amselle, 2003: 975).

Sin embargo, el que los sujetos no occidentales renieguen tanto de las identidades folclóricas como de las imitaciones irreflexivas de lo hegemónico, no significa en absoluto que el problema de las representaciones se encuentre resuelto. Por el contrario, se manifiesta constantemente en el arte poscolonial la paradoja entre promover y reforzar las identidades, por un lado, y deconstruir y cuestionar los estereotipos, por el otro. Numerosas voces han insistido en la importancia de comprender los procesos identitarios de un modo flexible, ya no anclados a las estáticas posiciones del sujeto que sustentaron las demandas de los subalternos en el mundo moderno. Como apunta Homi Bhabha, se trata de

la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. [...] Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural.

(Bhabha, 2002: 18)

En esta línea, el arte de inspiración poscolonial problematiza las adscripciones definitivas, interroga la tradición desde la hibridez y la transformación histórica, y protesta contra las lógicas binarias que pretenden dar cuenta de la cultura y la identidad¹¹.

El discurso poscolonial fue tiñendo las prácticas artísticas, y transformando el panorama cultural del arte contemporáneo. En poco más de dos décadas, asevera J. Barriendos, su geografía “pasó de ser excluyente y centralizada, a ser omnívoramente abarcadora”: proliferaron las instancias internacionales - ferias, bienales y exhibiciones- que convocan a artistas no occidentales de los más recónditos rincones del planeta. La institucionalidad artística desarrolló una ávida curiosidad por el arte de las periferias, que no tardarán en ser integradas de un modo que recuerda, peligrosamente, la asimilación por parte de Occidente de lo exótico y la otredad en tiempos del expansionismo colonial (Barriendos, 2006).

Esta inclusión de la diversidad planetaria en el seno del mainstream artístico puede ser considerada desde dos ángulos opuestos: o se la interpreta, por una parte, como un resultado positivo de las políticas de multiculturalismo y reconocimiento de la diferencia, o se la considera, por la otra, una evidencia del interés occidental de mantenerse como el administrador de esta “globalización de los diferentes” (Barriendos, 2006). Las evidencias de un mundo globalizado que acentúa las desigualdades parecen inclinar la balanza hacia el segundo escenario: se trataría, señalan diversos autores, de una persistencia de la modalidad colonialista a través de nuevos modos de dominación desterritorializada, soterrada bajo unas publicitadas políticas de representación e inclusión del otro:

El carácter agresivo de las políticas de absorción de la alteridad que rodean en la actualidad el escenario global del arte contemporáneo pueden, por lo tanto, agudizar los mecanismos de colonización simbólica de los imaginarios culturales bajo la retórica de la integración poscolonial y del igualitarismo geoidentitario.

(Barriendos, 2006: 137).

¹¹ Renée Green, artista afroamericana, afirma: "Mi trabajo tiene mucho que ver con una especie de fluidez, un movimiento hacia adelante y hacia atrás, que no reclama ningún modo de ser específico o esencial [...]. El multiculturalismo no refleja la complejidad de la situación que yo enfrento diariamente. Se necesita una persona que salga fuera de sí misma para ver realmente lo que está haciendo. No quiero condenar a gente bien intencionada y decir "es cosa de negros, ustedes no entenderían". Para mí, eso es esencial usar la negritud" (citado en Bhabha, 2002).

De esta manera, arte y antropología convergen ante la problemática de la representación transcultural y sus negociaciones. En alguna medida, la inclusión de las periferias en el escenario contemporáneo del arte responde a una versión actualizada del primitivismo de los inicios del siglo XX, puesto que, nuevamente, ante la crisis occidental de lo idéntico, se revitaliza la apelación a la alteridad. En el proceso de “bienalización” del arte contemporáneo, se espera que las otredades constituyan una fuente de originalidad y particularidad inagotable (Barriendos, 2006), del mismo modo en el que los modernos exigían a las piezas primitivas un máximo de pureza y libertad creativa. Mediante formas diversas del exotismo, tanto entonces como ahora podemos observar que Occidente, desde unas coordenadas culturales e ideológicas específicas, construye los imaginarios geopolíticos del planeta.

c) Giro etnográfico en el arte contemporáneo.

Los encuentros entre el arte y la antropología hasta fines del siglo XX se mantuvieron, de forma intermitente y esporádica, en un nivel superficial. Los guiños antropológicos a lo largo de la historia del arte se manifestaron principalmente en el ámbito temático, a través de la incorporación de los “objetos de estudio” de la antropología en la expresión artística: el mundo indígena y primitivo; la realidad social y cultural de los sujetos; la alteridad en su sentido más amplio. Por supuesto, los modos en que dichas temáticas eran abordadas en cada uno de estos dominios disciplinares eran radicalmente diferentes, y en pocas oportunidades dieron pie a la discusión y problematización conjunta. Como pudimos observar en los tiempos del primitivismo, arte y antropología solían aparecer como aproximaciones antagónicas sobre los mismos objetos, y el conjunto de prácticas en cada uno de dichos campos no hacía sino reforzar esta diferencia. En importante medida, esta fricción histórica tiene raíz en la necesidad que las diversas disciplinas manifestaron, a lo largo del siglo XX, de distinguirse de los dominios adyacentes, indagando en sus propias especificidades. Con todo, las fronteras entre el arte y la antropología han mantenido ciertas zonas porosas de intercambio y, a pesar de haber desarrollado discursos mutuos de indiferencia, en situaciones coyunturales han desempeñado –la una para la otra- un importante papel como referencia contrastante (Schneider y Wright, 2006).

Sin embargo, a partir de la década de los noventa, es posible distinguir en la escena del arte contemporáneo un renovado discurso respecto a las relaciones con la antropología.

En el marco de un direccionamiento general de las áreas del pensamiento humano hacia la celebración de la interdisciplinariedad, ha prosperado una nueva manera de entender el papel de los artistas en sus sociedades y culturas. El llamado “giro etnográfico” del arte contemporáneo, o paradigma del “artista como etnógrafo”, viene a transformar la historia de las relaciones disciplinarias al incorporar ya no sólo los objetos antropológicos, sino también sus técnicas y métodos, sus herramientas conceptuales, sus problemáticas y reflexiones. Se trata, propiamente, de una adscripción disciplinar, que adelgaza las fronteras de hostilidad que separaban al arte y la antropología para imponer la urgencia de un diálogo conjunto ante el desafío de la cultura.

Sin duda, la inquietud por las problemáticas sociales y la emergencia pública de sectores postergados constituyen antecedentes fundamentales de este vuelco hacia la etnografía. Como señalamos en líneas anteriores, la crítica institucional y la apertura a nuevos espacios de intervención artística –incluyendo las obras de sitio específico– impulsaron a las nuevas generaciones a privilegiar los procesos colaborativos por sobre el producto artístico en sí mismo (Desai, 2002). “*La institución del arte* –señala H. Foster– *pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades*” (2001a: 189). Con ambos pies en la esfera pública, los artistas hicieron de la experiencia el nuevo material imprescindible de la expresión artística, involucrándose crecientemente en las dinámicas humanas de sus investigaciones. Descubrieron, de esta forma, la importancia que tiene la convivencia con los sujetos de las comunidades para la comprensión de las experiencias de vida que buscaban aprehender: dedicaron tiempo a la conversación informal –e incluso, entrevistas dirigidas– con los informantes; recolectaron con mayor o menor sistematicidad fotografías, objetos y evidencias vinculadas a sus investigaciones artísticas; recogieron relatos e historias orales con miras a reconstruir procesos personales, familiares o comunitarios.

Es importante mencionar que el conjunto de las propuestas artísticas que se vinculan – de manera expresa o implícita– con la disciplina antropológica, es marcadamente heterogéneo. En primer término, suelen rotularse dentro de esta categoría los proyectos que toman como base las metodologías tradicionales de la etnografía, especialmente el trabajo de campo. Aún así, éste puede adoptar formas múltiples y a veces poco

ortodoxas, que van desde estadías prolongadas en la comunidad –como es el caso de Lothar Baumgarten-, hasta pequeñas residencias y visitas esporádicas para la producción de una obra de sitio específico. El trabajo de campo o “investigación activa”, es concebido en el medio artístico como una forma de experimentación radical, en la cual se ven involucrados de modos diversos los sujetos de la comunidad en la cual se realiza el proyecto. Sin embargo, el ideal de objetividad –cuestionado, pero persistente- que la antropología ha puesto en el centro de sus técnicas investigativas, suele desaparecer en el terreno artístico para dar lugar a una primacía de la “experiencia”, con toda la carga de subjetividad que ésta acarrea. La interacción con las personas proporciona materiales para el desarrollo de la obra –información, imágenes, objetos, inspiración-, pero no se pretende hacer con ella un registro exhaustivo ni de valor científico.

Los artistas/antropólogos adscriben, con diferentes grados de consciencia, a una definición amplia de etnografía. Además de la observación participante, cobra importancia la realización de entrevistas e inventarios, registros fotográficos y audiovisuales, mapeados de diversa índole y recopilación de relatos e historias locales. Los resultados de la implementación de estas técnicas son igualmente variables, dando lugar a trabajos diversos tanto en lo que respecta a la forma –performances, esculturas, intervenciones, instalaciones, etc- como en contenido. Es sobre todo este segundo punto el que hace interesante para la antropología la aparición de este tipo de trabajos artísticos.

La reflexión en el campo del arte en torno a problemáticas que han ocupado tradicionalmente a la antropología alcanza, nuevamente, una amplia gama de manifestaciones de diversa elaboración y profundidad. A diferencia del encuentro primitivista entre arte y antropología a principios del siglo XX, esta vez no se trata solamente de compartir un objeto de inquisición, sino que además, dado el creciente involucramiento de la reflexión artística en los debates teóricos, el arte se ha pronunciado acerca de complejas problemáticas en torno a la representación, la experiencia y las relaciones de poder. Ciertos sectores del arte se han convertido en un relevante espacio para la reflexión y la crítica, desarrollando agudos cuestionamientos no sólo de las políticas Occidentales sino que también de las prácticas disciplinarias de la antropología. Muchos trabajos, en este sentido, se han encargado de enrostrarle a la antropología las

promesas fallidas que la reflexividad desarrollada en la década de 1980 –polifonía, cuestionamiento de la autoridad, etc-, no ha logrado poner en marcha.

Es importante señalar que la amplia gama de manifestaciones de este arte antropologizado no ha estado exento de críticas y detractores. Desde el pionero artículo de Hal Foster, “*El artista como etnógrafo*”, diversas voces se han pronunciado respecto a los peligros y vicios que acarrea dicha adscripción disciplinar. Una de las más elocuentes, aunque no exclusiva de la práctica artística, guarda relación con las proyecciones que se pueden realizar sobre los sujetos –los *otros*- con los que se está trabajando:

Quando el otro es admirado como lúdico en la representación, subversivo en su género, etc. ¿podría ser una proyección del antropólogo, el artista, el crítico o el historiador? En ese caso, podría proyectarse una práctica ideal sobre el campo del otro, al cual se le pide entonces que lo refleje como si fuera no sólo auténticamente indígena, sino innovadoramente político.

(Foster, 2001a: 188)

Al mismo tiempo, se ha observado la relativa “impunidad” con que algunos artistas se apropian del tono etnográfico, arrastrando con éste las criticadas nociones de autoría y autoridad que la antropología busca neutralizar desde los años '80. Al hacerse de las técnicas de la etnografía, los artistas pueden caer en la tentación de asumirse en una “posición privilegiada” respecto a la representación de las otredades, e incluso de sus propias culturas (Schneider y Wright, 2006), encarnando una autoridad cultural que no hace más que encasillar al otro en representaciones, muchas veces, neoprimitivistas. Como resultado, el compromiso de la comunidad es pocas veces más que limitado, tendiendo a reafirmar los estereotipos que una reflexión antropológica intentaría dismantelar. Con mucha razón, por otra parte, se han apuntado los dardos a la compleja relación entre estos artistas/antropólogos y las instituciones que encargan y financian obras de esta índole. En oportunidades, el artista puede terminar siendo una suerte de representante de la comunidad que dio origen a la obra, sustituyéndola en el marco del museo y, de esta manera, consolidando su subrepresentación en éste (Foster, et al., 2006). En esos casos, señala Foster, “*el artista resulta a su vez primitivizado e incluso antropologizado: aquí está tu comunidad, dice en efecto la institución, incorporada en tu artista, ahora expuesto*” (Foster, 2001a: 202).

A pesar de que existen en estas obras ciertas líneas transversales que nos permiten hablar de un giro etnográfico en el arte, la gran diversidad de propuestas que se consideran dentro de éste vuelven necesarias ciertas precisiones. Sin ánimos de exhaustividad, mencionaremos algunas líneas de trabajo destacadas que elaboran problemas de corte antropológico a través de las posibilidades expresivas del arte; aunque no todas ellas han sido identificadas explícitamente por la crítica como parte constitutiva del llamado “giro etnográfico”, consideramos que todas presentan una afinidad importante con los problemas, temáticas y métodos de la antropología. Abordaremos brevemente sus aspectos más significativos, con el objeto de esclarecer el panorama del arte etnográfico contemporáneo e ilustrar, con ejemplos concretos, sus modos de escenificación de tales problemáticas.

Arte y políticas de la representación

En primer lugar, una preocupación especialmente desarrollada en el arte de inspiración etnográfica, mencionada en párrafos anteriores a propósito de la injerencia poscolonial, es aquella que pone en el centro la problemática de la representación. Nos encontramos, de esta forma, con agudas propuestas que intentan poner en cuestión los procesos mediante los cuales Occidente construye los imaginarios de sus otros y los administra conforme a sus intereses. En cierta medida, estas iniciativas se superponen con lo que arriba describimos como “políticas de la representación”, puesto que el esfuerzo principal guarda relación con denunciar el carácter construido y parcial de las imágenes con que el Viejo Mundo piensa la diferencia y la alteridad.

El trabajo de Renée Green resulta particularmente representativo de esta inquietud. A partir de diversas instalaciones, la artista afroamericana ha puesto el acento en los tintes sexistas, racistas y colonialistas que permanecen inscritos en las representaciones contemporáneas, desde sus expresiones más masivas y cotidianas como películas y literatura, hasta sus manifestaciones institucionales como museos y colecciones. Sus trabajos, por otra parte, han reconstituido aspectos de la relación histórica entre Occidente y el otro –los negros africanos, especialmente-, develando los estereotipos con que la fantasía primitivista se apropió de los cuerpos de las mujeres negras desde comienzos de siglo. El montaje de “*Seen*” (“*Visto*”, 1990) enfrenta al visitante –a través de una mirilla que igualaba al espectador al “mirón histórico” de aquellas fantasías- a esta trayectoria del

exotismo: “desde la *“Venus hotentote”*, un estereotipo europeo decimonónico de una sexualidad africana excesiva, hasta la bailarina estadounidense de jazz Josephine Baker, que embelesó a jóvenes modernos como Le Corbusier en el París de los años veinte” (Foster, et al., 2006: 626). [fig. 13]

De igual manera, mediante obras como *“Import/export funk office”* (“Oficina funk de importación/exportación”, 1992), Green ha explorado dimensiones más contemporáneas del primitivismo, al contrastar las fantasías representacionales de la etnografía a las realidades políticas y sociales del colonialismo [fig.14]. Así, indagando en leyendas urbanas de la identidad negra –el hip hop, la masculinidad, etc-, Green encarna el papel del etnógrafo para revelar cómo la *“voyerista “textualización del otro” de la etnografía es principalmente un modo desplazado de confirmar una autodefinición”*. (Kwon, 2000: 81)

Otras intervenciones artísticas se han concentrado en la dimensión institucional de la construcción del otro. En 1992, y con el patrocinio del Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, Fred Wilson presentó *“Mining the Museum”*, proyecto que lo llevó a explorar en la colección de artefactos históricos –especialmente aquellos guardados en el almacén de la Maryland Historical Society [figs. 15 y 16]. El resultado de dicha prospección fue el rescate de una serie de piezas excluidas de la historia oficial que narraba la exposición museística, las cuales fueron introducidas en la muestra ya existente con el fin de problematizar la subrepresentación de ciertos aspectos de la historia de Estados Unidos. De esta manera, por ejemplo, en un mostrador llamado “Metalworks” -que exhibía lujosas copas y jarras-, Wilson agregó un par de esposas para esclavos que transformaba por completo el sentido de la muestra. En consecuencia, *“Wilson actuaba como antropólogo no sólo de la Maryland Historical Society, sino también de las comunidades afroamericanas no adecuadamente representadas en ella: una situación que la Sociedad comenzó a corregir durante esta misma exposición”* (Foster, et al., 2006).

Aunque no de forma tan explícita, la obra de Lothar Baumgarten también puede ser leída en esta clave analítica. El esfuerzo que atraviesa las intervenciones artísticas de Baumgarten radica, al igual que en el caso de Wilson, en una crítica a los modos como la historia y la geografía oficial han privilegiado a unos grupos por sobre otros. Con este ánimo, el artista ha escrito los nombres de distintos pueblos originarios de toda América, en escenarios como la cúpula del Museo Fridericanum de Kassel, en Alemania (1982), o

la espiral del Museo Guggenheim de Nueva York (1993). Estos nombres aparecen, en muchas ocasiones, levemente intervenidos, insistiendo en la “*deficiente representación histórica de estos grupos*” que se proyecta hasta el presente [fig. 17] (Foster, et al., 2006). De acuerdo a sus propias palabras, la propuesta de Lothar Baumgarten satisface el “*deseo de artista de anclar la praxis estética dialéctica en las condiciones sociales y políticas del presente, haciendo un esfuerzo analítico por liberar la realidad basada histórica y socialmente, de los mitos impuestos que la encubren*” (Rorimer, 2000). Para lograrlo, su obra hace confluír la arquitectura –preexistente– con el mudo lenguaje indígena, intentando ofrecer nuevas perspectivas históricas y culturales desde las cuales comprender el espacio. Que la matriz ilustrada del museo tiene como contraparte la conquista del Nuevo Mundo, y que resulta preciso elaborar un nuevo mapa del globo donde el Norte no se imponga sobre el Sur, parecen ser dos de los mensajes cifrados en sus intervenciones.

Por otra parte, algunas obras artísticas han abordado las complejas aristas del poder y sus vínculos con el uso y producción del conocimiento. De esta forma, el compromiso general de muchos artistas con “*formas no artísticas de representación cultural*” (Foster, et al., 2006), fomentado a su vez por la efervescencia de los estudios culturales en el mundo académico, ha generado proyectos artísticos interesados en deconstruir la producción del conocimiento y la autoridad que lo sostiene. En esta línea, trabajos como el de Lan Tuazon se han enfocado en debates de largo aliento en la disciplina antropológica, subsidiarios del particular objeto de estudio de ésta: ¿Sobre qué bases se construye la autoridad etnográfica? ¿De qué manera es posible franquearla? [fig. 18]

“*The anthropologist’s table*” (“*La mesa del antropólogo*” 1999) de Tuazon, nos presenta una delgada mesa sobre cuya cubierta, incrustado, podemos ver un conjunto de objetos – un cuaderno, unas pocas fotografías, un diskette de computador, un cigarro puro, etc-. Entre las fotografías, distinguimos referencias al libro “*The Gentle Tasaday: a stone age people in the Philippine rain forest*”¹², y a revistas posteriores que hacían alusión al escándalo que sucedió al descubrimiento de que la tribu Tasaday no era sino un gran engaño (Kwon, 2000). El espectador, nos relata M. Kwon, se ve obligado a enfocarse en la figura ausente, anónima, y en sus cosas como una forma de “*acceder a las condiciones*

¹² Se trata de un informe novelado, escrito por John Nance, acerca de los “bellos y amables” cavernícolas que fueron accidentalmente descubiertos en 1971, quienes aparentemente no habrían tenido contacto con el mundo moderno hasta entonces. (Kwon, 2000).

de identificación, fantasía, confusión y ambivalencia que circunscriben el ambiente de la interpretación crítica” (Kwon, 2000: 81). La obra de Tuazon, de acuerdo al autor, apunta no sólo al carácter problemático de la construcción de la autoridad etnográfica, sino también, y sobre todo, al deseo de dismantelar dicha autoridad. Explorando la problemática de la interpretación, el proyecto es un “rechazo obstinado” de la posibilidad de un referente confiable, de un conocimiento o una experiencia no mediados.

Arte y cuestión indígena

La escena artística contemporánea ha manifestado una particular inquietud por la experiencia indígena en su amplia variedad de formas. Aunque, en cierta medida, ésta había logrado permear el circuito artístico de décadas anteriores, es posible considerarla dentro del giro etnográfico del presente en tanto trae consigo modos renovados de pensar y representar la situación de los pueblos indígenas en el mundo globalizado. Para nuestros objetivos, no resulta de gran interés el análisis de las expresiones artísticas que las “sociedades etnográficas” realizan en la contemporaneidad –frecuentemente, nombradas bajo el rótulo de “artesanías”-; nos detendremos, en cambio, en aquellos proyectos de arte que, independiente del origen étnico de sus productores, tomen como núcleo de inquisición algún aspecto de la cuestión indígena. Es justamente esta reflexividad la que le otorga una afinidad con la mirada antropológica.

Ello no quiere decir que, necesariamente, sus resultados manifiesten la profundidad crítica que pudiéramos esperar de este tipo de trabajos. En efecto, si volvemos la mirada al escenario latinoamericano, tendríamos que incluir dentro de esta categoría una serie de proyectos artísticos que incorporan, de modo deliberado, materiales y reflexiones de inspiración indígena, en una búsqueda de conexión espiritual con las raíces indoamericanas. Su estatus antropológico viene dado, más allá del mero tema de investigación artística, por las herramientas metodológicas de las que se valen para ponerlo en marcha: viajes y estadías en comunidades indígenas, realización de entrevistas o largas conversaciones con los miembros de éstas, documentación fotográfica y audiovisual, observación participante en ceremonias y actividades tradicionales de los grupos estudiados, etc. Sin embargo, aunque los objetivos de estas propuestas suelen apuntar a la visibilización y valoración de las culturas indígenas, en

muchos casos terminan por presentar una imagen mistificada y no exenta de contradicciones de los pueblos abordados.

Los trabajos de Teresa Pereda (argentina) y Cecilia Vicuña (chilena) son ilustrativos, a nuestro juicio, de esta tendencia. Si nos detenemos en obras como “*Bajo el nombre de Juan*” (2000)¹³, y “*Quipu Menstrual*” (2006)¹⁴ [fig. 19], podemos observar cómo en ellos aparecen numerosos guiños a la estrecha relación que los pueblos indígenas establecen con el entorno natural y con sus raíces precolombinas, presentando una visión idealizadamente armoniosa de estas formas de vida no occidentales. En entrevistas realizadas por A. Schneider, ambas coinciden en poner énfasis en una inquietud por conciliar el mundo indígena –a pesar de que, dadas sus ascendencias europeas, afirman no tener “una sola gota de sangre india” (Pereda)- con la vida occidental y urbana de sus respectivas ciudades; de hacer visible las manifestaciones largamente ignoradas de estos pueblos. Sin embargo, ello se traduce en una concepción metafísica y purista de dichas culturas, que subraya ciertos estereotipos místicos de sus formas de vida –por ejemplo, el de la especial conexión con la naturaleza de la figura femenina- e incluso de la propia tierra: “*Cuando estuve en Europa por tres años –afirma Cecilia Vicuña-, me di cuenta que estaba buscando una conexión con la tierra. No la pude encontrar sino hasta cuando volví a Sudamérica, a Bogotá, me tiré boca abajo en la tierra y la besé. La tierra tiene una energía, una vitalidad en las Américas que no siento en ningún otro lugar*” (citado en Schneider y Wright, 2006: 49)

Parte importante de las referencias a la cuestión indígena en el campo artístico presentan una perspectiva idealizada de estas comunidades. Se suele identificar en éstos, como si se tratase de un producto inmediato de los siglos de explotación de los que han sido objeto, un modelo alternativo de relación no invasiva con el entorno medioambiental; así como también un sistema de organización basado en la distribución de la riqueza, la solidaridad comunitaria y la participación social sin exclusiones. Este “modernismo

¹³ Esta obra, realizada tras un intenso trabajo etnográfico de la autora, buscó comparar las celebraciones de San Juan (24 de junio) en los Pirineos catalanes y en los Andes de la provincia de Jujuy, poniendo especial atención, en el caso argentino, a “*las connotaciones indígenas del solsticio de invierno en los Andes (vinculadas a la ceremonia del Inti Raymi del período inca) y los elementos sincréticos que son resultado de la colonización española*”. (Schneider y Wright, 2006)

¹⁴ “*Quipu Menstrual*”, realizado en el marco de las elecciones presidenciales de Chile el año 2006, consistía en la ofrenda de un quipu –artefacto inca a base de nudos utilizado para llevar cuentas y anotaciones- en el cerro El Plomo, para favorecer la elección de la primera presidenta mujer del país. Subrayando el vínculo entre la sangre menstrual y el agua, Vicuña apelaba a la intercesión de Michelle Bachelet en el conflicto de Pascua Lama, glaciares nacionales que serían vendidos a una minera extranjera.

cosmopolita” de los pueblos indígenas, llamado así por algunos historiadores del arte contemporáneos que han detectado la emergencia de artistas que centran sus trabajos en estas pautas, se encontraría en abierta oposición a las prácticas represivas y destructivas del Estado moderno. Representaría, en consecuencia, la puesta en marcha de un proyecto alternativo de sociedad basado en el respeto a la naturaleza, la comunidad y la diferencia.

En la conferencia dictada en el marco del SITAC 2009, Jean Fisher trajo a colación algunas experiencias que, desde su perspectiva, nos llevan a hablar de un “cosmopolitismo indígena” que promueve la universalización de los valores humanos sin implicar una homogenización de los modos de vida. Fruto de la confluencia interdisciplinaria de una comunidad nahua y una serie de expertos en biología, arqueología, arquitectura y arte, en Actopan (Milpa Alta) se ha podido engendrar un proyecto constructivo que procura evitar la degradación ecológica y social de la región, aprovechando los conocimientos y tecnologías que los pueblos indios han desarrollado a lo largo de su existencia. Propuestas como ésta –nos señala J. Fisher-, llevan en su base una pregunta por cómo *“la práctica del arte puede hacer a un lado sus propios intereses para llegar un conocimiento estético cosmopolita y a realidades sociales ecológicas”* (Fisher, 2009). En este esquema, entonces, el cosmopolitanismo indígena nada contra la corriente de las tendencias neoliberales de uniformización de la vida humana –y por tanto, de negación de la diferencia-, entregando una alternativa de *“mediación entre lo universal y lo particular”*, capaz de *“reconciliar lo estético, lo ético y lo político en las realidades de la vida cotidiana”*. (Fisher, 2009)

Creemos que este esquema polar, donde la forma de vida indígena representa a *“los buenos”*, y las prácticas occidentales del capitalismo tardío, a *“los malos”*, incurre en una imagen idealizada y romántica de los pueblos indoamericanos. Aunque ciertamente éstos tengan mucho que enseñar a las sociedades occidentales, la visión aquí presentada de la existencia indígena no parece del todo ajustada a la realidad, en la medida en que muchas de sus prácticas continúan reproduciendo importantes diferencias en el seno comunitario –el género y la edad suelen ser motivos frecuentes de exclusión-; sus necesidades de sobrevivencia -en condiciones por lo general pauperizadas- derivan en ocasiones en prácticas intensivas de uso de la tierra nada amigables con el entorno; y no

siempre se manifiestan abiertos y tolerantes con quienes no pertenecen a esas tierras, especialmente cuando existe detrás una profunda historia de discriminación hacia ellos. Con esto no queremos poner en duda la existencia absoluta de un “cosmopolitismo indígena”, sino más bien atenuar las tajantes afirmaciones que llevan a suponer, de modo casi inmediato, que los pueblos indios constituyen un modelo de tolerancia y ecología que desafía las prácticas abusivas de Occidente.

Otras iniciativas artísticas han retomado la problemática indígena desde sus ángulos más críticos, elaborando una reflexión que se aparta de la mirada primitivista e idealizada que suele impregnar las aproximaciones a estas temáticas. Un aporte significativo en este sentido es el que nos proporciona Brian Jungen, a través de sus “*Prototipos del entendimiento universal*” (1999), consistentes en un conjunto de supuestas máscaras indígenas confeccionadas a partir del cuero, diseccionado y reensamblado, de unas cuantos ejemplares de costosas zapatillas Nike Air Jordan [fig. 20]. Exhibidas en vitrinas que bien pudieran ser de un museo de antropología, las máscaras de Jungen hacían un guiño a la omnipresente dinámica mercantil que ya no sólo opera desde occidente hacia las otras culturas –apropiadas y subsumidas a dicha lógica-, sino que también ahora desde las prácticas culturales de los otros. Como apunta Cuauhtémoc Medina al respecto,

Los prototipos de Jungen se localizaban en el cruce de dos miradas distorsionadas: por un lado, los prejuicios raciales sobre los “cultos tradicionales” y por otro lado, el placer extremo de adquirir mercancías, ese estado psicológico relacionado con la identificación del sujeto que Freud describió como un intento de confirmarse a un “ego ideal”. La estrategia de Jungen consistió en fusionar esos dos campos para mostrar su cohesión interna.

(Medina, 2005: 5)

Lejos de una mirada inocente que encierra el mundo indígena en la categoría de víctima, Jungen pone el acento en la capacidad que los *otros* detentan de apropiarse y fagocitar las prácticas occidentales. En esta clave analítica, Medina establece un nexo entre los “*Prototipos...*” y la historia de “exotización y comercialización” de las piezas artísticas de las Primeras Naciones Indígenas en América del Norte; proceso probablemente crucial para la supervivencia del arte indígena en tiempos de la prohibición del Potlach (1884/1951) en Canadá. Ello nos remonta, asevera Medina, a las prácticas americanas en

las que los artefactos, núcleos de negociación de la identidad étnica, permitían redirigir conceptos coloniales como *idolatría* y *fetiché* al conquistador en tanto “instigador originario”. La obra de B. Jungen, en su equiparación del capitalismo a una suerte de idolatría, se convierte en un modo de uso de “*los estereotipos culturales como medios de operación crítica*” (2005: 4).

La propuesta del autor contemplaba, además, una reflexión acerca de los arraigados estereotipos que pueblan el arte indígena. Se le solicitó al público que realizara en un dibujo lo que, para ellos, era el arte indio; de este ejercicio emergieron un conjunto de representaciones esquemáticas e infantiles de soles, animales y aborígenes primitivizados, altamente influenciados por los estereotipos étnicos de los pueblos canadienses difundidos por los medios comerciales. Reparando en el carácter construido de esta “indianidad”, Jungen da cuenta de cómo el sujeto indígena ha sido movilizado interculturalmente para forjar un ethos de la nación canadiense susceptible de ser comercializado. “*En efecto -nos dice Medina-, estos dibujos resumen el estereotipo de los sujetos de las Primeras Naciones como “el otro” de la sociedad canadiense, y muestran cómo la demanda de objetos e imágenes indias por parte del consumidor sólo revalida una definición tajante de la identidad siempre imbuida de parodia, remedo y miedo*”. (Medina, 2005: 8).

También la trayectoria artística de Jimmie Durham se enfrenta a los desafíos que el mundo indígena presenta para la contemporaneidad. Partícipe activo de las luchas de estos pueblos por los derechos civiles, este artista de ascendencia cherokee hace confluír en sus trabajos elementos de la tradición indígena y problemáticas actuales relacionadas con su representación, estereotipación y exclusión de las dinámicas norteamericanas. La noción de “autenticidad” resulta crucial para muchas de sus obras: “*Six Authentic Things*”, por ejemplo, presentaba una serie de dibujos con objetos adjuntos que, siendo “*objetos reales dotados de integridad artística real por una persona india real*”, jugaban a aparecer como falsificaciones en la medida en que no guardaban ninguna semejanza con lo que se conoce, típicamente, como “arte indio” auténtico (Lippard, 1993). Con este gesto, Durham pone en pugna el tratamiento que el arte indígena recibe en el circuito occidental, que lo recluye en el territorio de lo etnográfico y le veta el acceso a los museos de arte.

En la multiplicidad de sus obras, Durham ha mostrado inquietud por los procesos de traducción –a lo largo del tiempo, a lo largo de las culturas-, deteniéndose en oportunidades en figuras que, voluntaria o involuntariamente, se han visto en el rol de traductores entre dos mundos: la Malinche, Pocahontas, Iragema, etc. En parte, Durham concibe su propio trabajo como un proceso de mediación cultural: resistiéndose a los lugares comunes de la representación del arte indio, pero a la vez reafirmando la pertenencia de sus obras a la categoría de “arte cherokee”, este artista pone en interacción figuras de animales míticos pertenecientes a la cosmovisión indígena con múltiples “detalles contemporáneos” como objetos recogidos y desechados, juguetes plásticos y citas de Frantz Fanon, enfrentándose a las concepciones con que Occidente se representó la temporalidad indígena, siempre referida al pasado (1993). Todo ello hace que Durham, orgulloso de su herencia cultural a la vez que resistente a explotarla, retorne siempre al camino de la ironía en su intento de quebrar con los arraigados clichés de la identidad aborígen.

Una coleccionista muy famosa me dijo: -"Pareces tan amable, y la última vez que te vi, eras realmente cruel y beligerante". Yo ni siquiera recordaba haberla visto. Pero sí recordaba haber sido malo y beligerante demasiadas veces en mi vida, así que estuve de acuerdo con ella y dije: -"Es sólo porque estoy tratando de ser civilizado ahora. Estoy viviendo en Europa, quiero ser parte de la civilización. Me gusta la civilización europea como idea y quiero participar en el proyecto". A ella le gustó mucho la respuesta; estaba complacida porque había mostrado mi autenticidad como salvaje, pero con suficiente intelectualidad como para hablar acerca de mi salvajidad. La tranquilicé con esas líneas. Entonces ella dijo: -"Pero, ¿Realmente eres un Cherokee pura sangre?". Le dije: -"Quién sabe si tal cosa existe, pero yo no soy uno", y ella dijo: -"Pero sería bueno, ¿cierto? ... Ser un cherokee de pura sangre". Yo le dije: -"Supongo que sí, sería".

(Papastergiadis y Turney, 1996: 45)

En ocasiones, este tipo de trabajos incorporan explícitamente desarrollos teóricos de las ciencias sociales, hecho que establece una estrecha sintonía entre la reflexión antropológica y este tipo de proyectos artísticos. Por todo lo anterior, constituyen a nuestro parecer una de las más fértiles elaboraciones del denominado giro etnográfico. Propuestas como las de Jungen y Durham, que no temen introducirse en los enrevesados conflictos de la identidad y la representación de los pueblos indígenas, representan

tentativas valiosas para el ejercicio de nuestra disciplina. Sus esfuerzos de esquivar las fórmulas simplistas y utópicas que abundan en el abordaje de la problemática india, pueden otorgar a la antropología claves analíticas inexploradas a la hora de comprender sus complejas síntesis identitarias y sus desplazamientos estratégicos.

Arte y experiencia

Otras obras artísticas de inspiración etnográfica destacan la relevancia de la experiencia y la sitúan en el centro de sus proyectos. Considerándola como un elemento imprescindible para lograr la comprensión, este tipo de trabajos pretende sortear la vieja tensión antropológica entre el “deseo de encarnar la experiencia de otros, y el deseo de mantener cierta forma de rigor científico” (Schneider y Wright, 2006). Sin embargo, no siempre estas tentativas se encuentran suficientemente advertidas de los riesgos que acarrea una síntesis como ésta.

El uso estratégico de la experiencia como material artístico tiene algunos antecedentes relevantes en el arte feminista. Diversas artistas mujeres, algunas de ellas –como Susan Hiller- con estudios antropológicos a su haber, mostraron interés por técnicas pseudo-etnográficas al adoptar los roles de etnógrafos e informantes de la existencia en un mundo patriarcal (Foster, et al., 2006). Por ejemplo, “*Post-partum Document*” (1973-1979) de Mary Killer, presentaba un relato construido con imágenes y textos que daba a conocer la progresiva incorporación de su hijo en la familia, el lenguaje, la escuela y la vida social, mediante un tono testimonial y etnográfico.

El desarrollo del giro etnográfico ha potenciado los proyectos artísticos con base en la experiencia. Algunos de ellos, como “*Nantes Triptych*” (1992) de Bill Viola, dan cuenta de una búsqueda por reconciliar la experiencia corporal y la mente humana en el proceso de conocimiento [fig. 21]. Esta “instalación total”, en la cual tres pantallas de video a gran escala proyectan una secuencia de imágenes que transcurre al ritmo del sonido de la respiración –una mujer en labor de parto, una anciana conectada a un ventilador artificial-, intenta sumergir al espectador en una dinámica sensorial que trascienda la exclusiva actividad del intelecto. En la obra de Viola, circunda la inquietud antropológica de comprender la experiencia de los *otros*; sin embargo, ésta se produce mediante un desafío a la separación occidental entre cuerpo y mente de la cual la antropología es subsidiaria. “*Queriendo devolver al arte una relación funcional con las comunidades en*

las cuales ocurre -el rol del artista como un productor de objetos para ser usados-, Viola argumenta que las prácticas críticas y analíticas "que dominan nuestras vidas como profesionales del arte" deberían ser secundarias a esta función ritual" (Schneider y Wright, 2006).

Este tipo de propuestas, que en ocasiones abordan temáticas específicamente antropológicas, suele identificar en la expresión artística un campo de posibilidades que las pretensiones científicas de la antropología habrían vedado. El relato de Susan Hiller, mediante el cual ella explica las razones que la llevaron a dejar atrás la práctica etnográfica y dedicarse al arte, es esclarecedor a este respecto. En éste, nos señala que este cambio disciplinario le permitía *"abandonar la escritura de una tesis doctoral cuya objetivización de la contrariedad de los eventos vividos estaba destinada a convertirse en otro hilo tejido en la fábrica de "evidencia" que ayudaría la antropología a transformarse en una ciencia. En contraste, sentí que el arte era, sobre todo, irracional, misterioso, numinoso: las imágenes de la escultura africana que estaba mirando representaban un signo de todo esto"* (Schneider y Wright, 2006: 25). De esta forma, en obras como las aquí mencionadas, las herramientas artísticas parecen erigirse como una posibilidad de explorar dimensiones subjetivas –experienciales, sensoriales, personales- de las problemáticas antropológicas, otorgando libertades inéditas a las tradicionales técnicas metodológicas –observación participante, entrevistas, etc- de la disciplina.

La experiencia ha sido también el núcleo de proyectos de investigación artística-social, orientados a comprender "desde dentro" las dinámicas culturales de ciertos grupos de la sociedad. La obra artística de N. S. Lee, realizada desde fines de los noventa, consiste en una serie de fotografías en las que la artista se ve retratada con la vestimenta de varios grupos subculturales – hispana, rockera, turista, anciana, yuppie, lesbiana, etc-, con los cuales ha pasado algunas semanas con el objeto de "transformarse" en una "nativa" de tales comunidades. Aunque la crítica ha señalado el trabajo de esta artista como una crítica de los estereotipos sociales, e incluso se la ha vinculado a un compromiso con teorías de la mediación cultural de la identidad y la subjetividad, M. Kwon argumenta que no existe un verdadero cuestionamiento en esta multiplicidad de formas humanas, y que por el contrario, sus encuentros con el otro terminan por confirmar la autoridad que la etnografía clásica resumía con el célebre *"Tú estás allí, porque yo estuve allí"* (Kwon,

2000). Más aún, y a diferencia de los trabajos etnográficos, estas manifestaciones artísticas terminan por separar definitivamente la experiencia de la interpretación, dejando recaer todo el peso en la primera:

...estimulado por el modo confesional de los medios masivos, vemos la sobrevaloración de la “experiencia personal” como la base de un conocimiento verdadero y confiable acerca de la cultura y el sí mismo. Entendido como la fuente del conocimiento real y auténtico, la “experiencia” valida las opiniones personales y sentimientos subjetivos como un terreno inviolable, irrefutable e innegable, sin importar cuán desinformadas estas opiniones y sentimientos puedan estar. Así, la atracción hacia los signos de la experiencia (preferentemente los de tipo inusual, extremo, doloroso o peligroso), parecen dar evidencia y confirmar la legitimidad de la autoridad de un sujeto como el único testigo/autor de un cierto conocimiento cultural, uno que no pertenece a nadie más. [...] En este proceso, quedan incuestionadas las formas en las cuales la experiencia misma es cultural y físicamente mediada, como también históricamente determinada.

(Kwon, 2000: 76)

Finalmente, arte y experiencia encuentran un cruce fundamental en aquellos artistas que conciben su labor como una búsqueda espiritual de corte chamánico, presentando sus trabajos como retornos al mito y el ritual. El gran precedente de este tipo de obras es Joseph Beuys, quien durante los años '70 subrayaba la dimensión cultural de sus performances, y concebía el proceso artístico como una curación psíquica similar a un exorcismo. Con propiedad, podemos señalar a Beuys como un “primitivista duro”, en el sentido atribuido por Rosalind Krauss a este concepto: se trata de artistas que “se involucran en la recreación de rituales indígenas, asume lo indígena en un nivel personal, y muestra gran interés en el contexto cultural” (Schneider y Wright, 2006). Algunas iniciativas artísticas recuerdan este tipo de aproximaciones al arte, en la medida que evocan sus experiencias en cultos religiosos de diversa índole: la “*Serie del Vudú a los conquistadores latinoamericanos*” (1997), de Alfredo Portillos, que emerge de los encuentros con el *otro* que el artista experimentó como miembro de un culto Candomblé [fig. 22]; o los trabajos de José Bedia, que se basan en sus encuentros con la santería en Cuba, dan testimonio de ello. Ambos han intervenido espacios del mundo artístico (museos, galerías) para transformarlos en lugares religiosos, señalando tanto “*el inherente carácter religioso*” de estos espacios –“templos”- en una sociedad secularizada,

como las confusas fronteras que se tejen entre la experiencia artística y la religiosa (Schneider y Wright, 2006).

IV. Arte y antropología en América Latina

El recorrido que emprendimos en torno a los flujos que arte y antropología establecieron en el contexto metropolitano, nos permite observar en las relaciones del presente un grado de interpenetración inédita. Como señalamos anteriormente, las apropiaciones por parte del medio artístico de elementos propios de la tradición antropológica cobraron un carácter cada vez más inclusivo con el curso del siglo, desplazándose desde una restringida referencia a los objetos y temáticas de la otredad, hacia un progresivo involucramiento en dinámicas sociales y culturales; un uso explícito de metodologías y técnicas etnográficas; y una competencia creciente en problemáticas conceptuales y teóricas.

En parte, estas transformaciones encuentran fundamentos en una extensión de la propia antropología hacia dominios que, en sus orígenes, no comprendía abiertamente. Las competencias antropológicas también han experimentado un desplazamiento, movilizándose desde una preocupación estricta por los otros –indígenas, aborígenes, primitivos-, hacia el estudio de las propias prácticas occidentales, de forma que su campo de investigación se ha aproximado a disciplinas sociales adyacentes como la sociología. Así, y como apuntábamos con Hal Foster (2001a) en el primer capítulo de este trabajo, la antropología de fines del siglo XX –y principios del XXI- resulta de gran atractivo para el mundo del arte, entre otras razones, porque se la considera la ciencia de la “cultura”, y por tanto, un referente a contemplar cuando se intenta abordar este vasto objeto.

Todas estas razones permiten a la crítica caracterizar las formas artísticas contemporáneas como propiamente antropológicas, destacando la novedad de estas prácticas y discursos con el concepto de “giro etnográfico”. Sin embargo, a pesar de que en América Latina existen trabajos que podrían comprenderse desde estas coordenadas críticas, la idea de un *giro etnográfico* en la región resulta problemática, y exige una formulación específica que tome en cuenta el particular camino que arte y antropología han recorrido en estas tierras. Y es que, desde temprano, las diversas manifestaciones del arte de Latinoamérica llevaron una impronta antropológica que, más que señalar un giro o transformación en la escena contemporánea, nos habla de una continuidad en las relaciones entre arte y antropología en la región.

Este sello antropológico puede ser rastreado a lo largo de la historia del arte de América Latina siguiendo las huellas de, al menos, dos aspectos relevantes de su producción, que en ocasiones han sido señalados como elementos constitutivos de la identidad artística de Latinoamérica: en primer término, su naturaleza *otra* respecto de Occidente, que ha marcado la producción artística en tanto “*contrapunto especular de las modernidades centrales*” (Peluffo, 2001); y en segundo, su apertura hacia dominios no propiamente artísticos, específicamente hacia el mundo social y político en el cual se desenvuelve.

La **primera línea** de continuidad entre arte y antropología en América Latina ha constituido un motor particularmente fecundo para las expresiones artísticas de nuestra región. Si la pregunta de la antropología es, por excelencia, aquella acerca de la identidad y la alteridad, no podemos desconocer el rol destacado que la inquietud antropológica juega en nuestra región desde sus orígenes. Ya desde el encuentro fundacional del indígena y el conquistador, América Latina ha girado en torno al diálogo problemático entre culturas y tradiciones diversas, manifestando en su arte –como en tantas otras dimensiones de la vida humana- los desafíos que le impone tal condición híbrida.

La ambivalente relación que el territorio latinoamericano estableció históricamente con Europa, la modernidad y la cultura Occidental, se manifiesta de forma transversal en el panorama artístico de nuestra región. En ocasiones, esta tensión abrió para los artistas latinoamericanos una ruta hacia los laberintos de la historia y el pasado; en otras, por el contrario, iluminó las promesas del proyecto moderno y puso el acento en la experimentación estética que ocupaba a los centros hegemónicos de producción artística. De este modo, la condición de *otredad* o *diferencia* respecto de Occidente ha movilizó gran parte de nuestros debates artísticos, y sus tentativas de resolución adquirieron, como observaremos más adelante, formas múltiples de acuerdo a las épocas y lugares que las formularon.

Por otra parte, la *otredad* que signa la experiencia artística latinoamericana se ha traducido, con frecuencia, en una dificultad de encajar en los modos como los modelos hegemónicos definen y jerarquizan el hecho artístico. Aunque ciertamente esta situación aplica para el conjunto del arte de la región –que en numerosas ocasiones ha debido ceñirse a los dictámenes centrales para alcanzar notoriedad en tanto objeto de exhibición, estudio o comercialización-, el arte indígena y popular de América Latina son ejemplos

especialmente elocuentes de la incapacidad de las reglas occidentales del arte de abarcar y valorar sistemas estéticos no del todo coincidentes con los términos europeos (Escobar, 1993). Su vasta presencia en el continente ha estimulado la generación de discusiones en las que el arte y la antropología se ven involucradas de forma conjunta.

Una **segunda línea** de confluencia de arte y antropología en el escenario de América Latina ha sido señalada como un producto de las urgencias que impone el clima social y político de la región. Las carencias y convulsiones que caracterizan la agenda latinoamericana han significado, de modos diversos y variables, un rol especialmente marcado del arte como agente activo en la transformación de la sociedad, poniéndose al servicio de intereses ideológicos tanto al interior de los países de la región, como en América Latina como conjunto.

A pesar de que no se trata, de ningún modo, de una característica exclusiva del arte de nuestro continente, la presencia del factor político en la obra latinoamericana tiene razones para ser subrayada como un elemento constitutivo¹⁵. Y es que, aunque por supuesto se vio acentuada en ciertas formas del arte comprometido, una serie de inquietudes respecto de las condiciones sociales en América Latina atraviesa la vasta gama de artistas de la región, manifestándose en un claro sello de responsabilidad social y en una particular preocupación por los problemas de la identidad en tiempos de imperialismo. Por todo ello, lo político suele ser observado como “*el rasgo que permite el inmediato reconocimiento*” de la producción artística regional (Giunta, 2003: 31). En este sentido, Ticio Escobar sostiene que

...el arte latinoamericano no quiere, o no puede, seguir el despojado camino analítico y autorreferencial moderno. Al ser trasplantado a América Latina, los movimientos discursivos y racionalistas se contaminan pronto con las urgencias de una historia que obliga a desencastrar el círculo autosuficiente del lenguaje.

¹⁵ Un ejemplo destacable es el que nos ofrece el conceptualismo en su versión latinoamericana: inmerso en un contexto donde la política estaba presente en todos los ámbitos, el conceptualismo local no puede restringirse al dominio de lo meramente estético:

“En la periferia, incluyendo América Latina, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas, y dado el revuelo, la explotación económica y la Guerra Fría, un gran porcentaje de ideas se enfrentaban con la política; así, la política estaba adentro. Esto creó una gran división entre el centro y la periferia. El centro – en este caso identificado primordialmente como Nueva York, el cual había tomado el rol previo de París– creó el término “arte conceptual” para agrupar las manifestaciones que daban primacía a las ideas y el lenguaje, haciéndolas un estilo de arte en términos históricos. La periferia, sin embargo, no pudo mostrarse menos interesada en el estilo, y en vez de éste, produjo estrategias conceptuales”.

(Camnitzer, 2007: 2).

(Escobar, 2001: 33).

Esta mirada más allá de los límites meramente estéticos da lugar, en el arte de América Latina, a un espacio donde nuevamente lo antropológico entra en juego. Aunque desde distintas trincheras conceptuales y metodológicas, el arte y la antropología convergen en un renovado interés por observar la realidad que les rodea; de desglosar las problemáticas sociales y políticas de las que son testigo; y de dar a conocer sus interpretaciones particulares –sus puntos de vista- de los fenómenos analizados.

Todos estos motivos nos permiten sostener que lo antropológico no constituye una novedad en el campo artístico de América Latina, y que incluso bajo la constante atracción que ejerce sobre ésta el arte de las metrópolis, nuestra región ha avanzado por una senda propia que merece ser observada en su singularidad. A continuación, desglosaremos algunos momentos destacados de esta historia, intentando dar cuenta de las afinidades del arte de nuestra región con la disciplina antropológica.

a) Modernismo e identidad.

La producción artística que tuvo lugar en América Latina a partir de los primeros años del siglo XX cobró forma, como adelantamos en líneas anteriores, en el marco de una compleja negociación entre las pautas y valores europeos, y la emergente formación de una identidad latinoamericana. Esta tensión alcanzará tal centralidad en la escena artística de la época, que numerosos autores han descrito los afanes de aquellos años a través de metáforas dicotómicas, intentando dar cuenta del doble despertar del arte del continente: hacia las vanguardistas experimentaciones que irrumpían en el arte de las metrópolis, a la vez que hacia las particulares condiciones de la propia realidad latinoamericana.

En parte, la dificultad implicada en esta ambivalencia radicaba en la imposibilidad de renegar por completo de una parte o la otra, puesto que ambas eran elementos constitutivos de la identidad –en parte colonial, en parte emancipada- de América Latina. No se trataba, estrictamente, de una opción entre lo propio y lo ajeno, sino de un proceso de reelaboración de componentes de orígenes múltiples, que exigían ser situados en las tentativas identitarias de comienzos de siglo. En su sentir simultáneo de pertenencia y exclusión respecto de Europa, Latinoamérica se pensaba a sí misma como un “otro Occidente”, donde la modernidad no había terminado de llegar, pero tampoco era una

completa desconocida. En esa medida, la pregunta acerca de la identidad de la región vertebrará las expresiones artísticas de aquellos años; como señala J. Manrique, “... podríamos decir que hay una historia de las artes plásticas latinoamericanas en la medida en la que el problema de “¿quién soy?” se ha ido reflejando en lo que nuestros hombres han pintado, esculpido, modelado o construido” (Manrique, 2006: 21). La insistencia de esta pregunta, más allá de las maneras en que los diferentes movimientos artísticos hayan intentado responderla, es uno de los rasgos que proporcionan un carácter específico y una agenda compartida a las múltiples expresiones del arte latinoamericano de principios de siglo.

Las tendencias modernistas resultaban atractivas para los artistas de América Latina por muchas razones. Lejos de ser observadas como una sumisión a los dictámenes europeos, la incorporación de las vanguardias era concebida como una importante ruptura con la tradición académica en la que los artistas latinoamericanos se habían formado. El arte moderno ofrecía la posibilidad de dejar atrás el pasado conservador y costumbrista que había dominado el arte decimonónico en la región, proveyendo de un lenguaje visual especialmente sensible a las nuevas experiencias que el nuevo siglo había traído consigo¹⁶. Desde luego, la sensación de que “el centro está en otra parte”; el deseo de mantenerse al tanto de las novedades artísticas del viejo continente; y el consabido status que ello supone en una región constantemente atenta a lo que sucede allende el Océano, eran también factores significativos.

Todo ello, sin embargo, fue acompañado por un importante vuelco hacia lo propio. Aunque en su generalidad se valieron de herramientas artísticas europeas para expresarlas, los diferentes desarrollos del arte latinoamericano manifestaron una preocupación por las particularidades de su continente, especialmente enfocados en la afirmación de la autonomía y unicidad de la producción de América Latina. Con todo, la influencia externa será decisiva en los proyectos artísticos latinoamericanos de principios del siglo XX, en parte producto del carácter cosmopolita de sus más destacadas figuras¹⁷:

¹⁶ Dados los escasos ecos que el impresionismo había tenido en el arte de América Latina, el cisma moderno provocaba en éste un corte aún más radical que en la trayectoria artística europea, en la cual existen claras evidencias de una progresión desde el arte impresionista –Manet, Cézanne–, hacia incluso los más radicales sectores de la vanguardia –Picasso, Braque–. (Ades, 1989)

¹⁷ A. Romera apunta los nombres de Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Wilfredo Lam, Emilio Pettoruti, Rufino Tamayo y Cándido Portinari como figuras especialmente relevantes para la modernidad del arte latinoamericano, señalando que todos ellos, viajeros o estudiantes en tierras europeas, fueron portadores de las sensibilidades del Viejo Mundo. (Romera, 2006)

la mayoría de éstas conocía de cerca, ya sea por viajes o por estancias académicas, los centros artísticos europeos, y se sentían identificados con sus valores, preocupaciones y problemáticas. De esta forma, en los distintos casos, se canalizarán los esfuerzos hacia la elaboración de una síntesis capaz de conciliar la realidad regional con los imperativos de la modernidad impulsada desde Occidente.

Desde luego, no todas las subregiones del continente mostraron la misma receptividad a los influjos externos. De acuerdo a las circunstancias históricas y sociales de los diversos países latinoamericanos, los grados de identificación con las propuestas metropolitanas varían sustancialmente, desde el entusiasmo por lo externo de las naciones denominadas “criollas” - Argentina, Uruguay o Chile-, a la exaltación de lo propio de las zonas consideradas “mestizas” - México, Guatemala, Ecuador, Perú o Bolivia-. (Manrique, 2006).

No obstante, incluso en los sectores más receptivos al influjo extranjero y en los artistas más involucrados en las dinámicas europeas, no se trata de una simple mimesis de la sensibilidad occidental en tierras americanas. Ello responde, en primer lugar, a las particulares condiciones de recepción de dichas innovaciones artísticas en América Latina, que ciertamente no habían experimentado una trayectoria idéntica a los lugares donde aquellas tendencias habían surgido. El arte moderno alcanzó un tardío desarrollo en nuestra región, y esquivó gran parte de los movimientos –los “ismos” - inmediatamente anteriores a las vanguardias europeas; por ello, señala Marta Traba, no es sino hasta la década de 1920 que el continente se siente libre de dejar la representación de la realidad (Traba, 1994).

Pero quizás más que las condiciones de América Latina para la asimilación de las tendencias modernas, la inquietud de los artistas de la región por conciliar las formas metropolitanas con la identidad de sus tierras de origen tuvo un peso importante. De esta manera, la introducción de los desarrollos artísticos de avanzada en América Latina no estuvo exenta de adaptaciones críticas, que en la mayor parte de los casos dieron lugar a experimentaciones idiosincráticas e innovaciones orientadas a la creación de formas específicamente americanas de modernismo (Ades, 1989). En este sentido, N. García Canclini señala que

No fue tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios

latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo.

(2001: 90-1).

Cada una de esas sociedades en desarrollo dio soluciones particulares a dichas necesidades expresivas. Ya desde el siglo anterior, se venía fortaleciendo a lo largo del continente una conciencia en torno a las ideas nacionales; y en este marco, el arte era observado como una poderosa herramienta para el progreso y la integración de los pueblos (Manrique, 2006). Tales procesos de modelación nacional, en los cuales los progresos artísticos representaban un indicador del desarrollo cultural de los distintos países, dieron aliento a múltiples iniciativas vinculadas con el rescate del patrimonio local y la definición de las fronteras culturales.

En el campo del arte, nuestros países inauguraban una nueva era de producción. Podemos distinguir en los movimientos latinoamericanos de la época una inédita conciencia de la empresa artística, que orquestará las obras individuales mediante una poética clara y definida. Así, muchas de las formulaciones nacionales de lo moderno se afirmaron a sí mismas, en desmedro de las demás, como únicas rutas posibles. Se trataba, todavía, de una era donde lo normativo y lo programático predominaba en el campo artístico; y por lo mismo se trataba de una época que se materializó, de modo arquetípico, bajo la forma de manifiestos.

El arte nuevo debía trascender lo meramente regionalista, y alcanzar una expresividad universal –generalmente mediante la introducción de innovaciones europeas en el plano formal-, que le conectara con las más modernas tendencias de la escena metropolitana. Sin embargo, al mismo tiempo, debía poseer un marcado carácter nacional, y permitir a la sociedad familiarizarse con su propia realidad e historia. La producción artística de América Latina será, de esta manera, una pieza clave en la empresa nacionalista que caracterizará la agenda de nuestros países por aquellos años; por ello, la institucionalidad en sus múltiples formas –gobiernos, academias de Bellas artes, sindicatos de artistas- no tardarán en celebrar esta disposición y compromiso.

La vanguardia artística en América Latina encarnó también el rol de una vanguardia política. Por una parte, las obras se consagraron a la expresión de ideales revolucionarios y a la tarea de propiciar una transformación de las condiciones y estructuras sociales de

sus respectivos países; por la otra, la experimentación plástica buscó escindirse de las formas burguesas del arte e incorporar nuevas formas, temas y fuentes. De este modo, apunta A. De Juan, se produjo una fusión de la rebeldía estética con la rebeldía social, cuyo punto “inicial y más orgánicamente logrado” se encontraría representado en el muralismo mexicano (De Juan, 2006).

La relación simbiótica entre las artes radicales y las políticas revolucionarias, dice D. Ades (1989), cobró una fuerza singular en América Latina, quizás más significativa que la experimentada por las vanguardias europeas. Ello tiene directa relación con la complejidad del escenario político en el que se desenvuelven, el cual tendrá lugar al alero de hitos significativos para la lucha social y política de nuestros pueblos: la Revolución Mexicana en 1910; las reformas laborales de Batlle y Ordóñez en Uruguay; la lucha brasileña previa a la dictadura de G. Vargas; la resistencia de Sandino en Nicaragua; la Reforma Universitaria en Córdoba; y la fundación de partidos comunistas en diversos países latinoamericanos, por destacar algunos de ellos (De Juan, 2006).

El álgido clima de estas primeras décadas del siglo XX se verá nutrido, del mismo modo, por una creciente preocupación por incorporar los aportes de sectores marginalizados, como los indígenas y negros. En parte inspirados por el primitivismo europeo, algunos artistas e intelectuales de América Latina intentarán rescatar las herencias afroamericanas y prehispánicas que confluyen en nuestra región, alcanzando un desarrollo desigual en las distintas zonas del continente (García Ponce, 2006). El regreso a las raíces primitivas y la búsqueda consciente de un pasado propio constituyeron una de las vías predilectas de nuestros artistas en su intento de dar con una identidad latinoamericana, capaz de marcar una diferencia sustancial con las formas europeas y de señalar un camino hacia la autonomía cultural y artística.

Al igual que sus pares europeos, los modernistas latinoamericanos hicieron uso de recursos múltiples para dar a conocer su obra y pensamiento: revistas, manifiestos, exhibiciones y lecturas. Éstas constituyeron herramientas cruciales para difundir y fortalecer el proyecto político sobre el que se sustentaba la producción artística, generando un espacio donde las vanguardias locales pudieron polemizar en torno a las artes, los asuntos culturales y literarios, los sucesos históricos y los debates políticos. Publicaciones como *Klaxon* en Brasil (1922), *El Machete* en México (1924), *Amauta* en

Perú (1926), o *Martín Fierro* en Argentina (1924), nos permiten rastrear algunas discusiones emblemáticas de la escena de avanzada latinoamericana, revelando una amplia gama de opiniones y perspectivas, que sin embargo coincidían a la hora de valorar la tradición y las raíces americanas, a la vez que de rechazar el colonialismo y la europeizada cultura del siglo XIX (Ades, 1989). En sus formas más radicales, estos movimientos se plantearon como “una fuerza beligerante, polémica”, “*que rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna*”¹⁸.

Un panorama regional de las primeras décadas del siglo XX nos permite observar que, aun con las especificidades que cada nación imprimió a su proyecto artístico concreto, el trasfondo del debate identitario trascendió los horizontes políticos, y dio lugar a una perspectiva propiamente latinoamericana. El estallido de la Primera Guerra Mundial en el Viejo Continente, señala R. Gutiérrez, habría constituido un estímulo considerable para el florecimiento de esta reflexión, en la medida en que relativizaba la eficacia de un modelo cultural: el europeo, el cual hasta la fecha se había presentado como única vía factible para Latinoamérica (2003). De esta forma, y siguiendo el camino abierto por destacados pensadores del siglo anterior –Martí en Cuba; Altamirano en México; Rodó en Uruguay-, las artes de nuestra región experimentan en los albores del siglo XX el “despertar *de una conciencia americanista*”, que pone en el centro la sensibilidad artística que emana de la propia tierra de América Latina (Romera, 2006).

Los movimientos artísticos que inauguraron el siglo XX latinoamericano encuentran lazos en una misma historia y en un deseo compartido de crear un arte diferente del occidental, capaz de erigirse como testimonio de liberación respecto del tutelaje europeo y como protección contra la amenaza de imperialismo que atraviesa América Latina (Eder, 1991). A continuación, revisaremos los lineamientos principales de algunos destacados movimientos de aquellas décadas.

El modernismo brasileño.

¹⁸ José Carlos Mariátegui. Primera Editorial de la Revista *Amauta*.

La exposición *fauvista* de Anita Malfatti en 1917 constituye un primer antecedente de lo que se convertiría, años más tarde, en el movimiento modernista brasileño. De regreso a su país tras una estancia en Berlín y Nueva York, la artista presentará un conjunto de obras modernistas que provocaron amplio rechazo en la crítica y el público. En defensa de un “arte verdadero” y de “valores constantes”, numerosas voces emprendieron el ataque contra las piezas de Malfatti –que combinaban una distorsión en las formas con un uso libre de los colores-, en tanto representantes de las aberraciones que el arte moderno venía ensayando. La defensa vino por parte de dos figuras que, posteriormente, darán lugar a las corrientes más destacadas de este movimiento: Grança Aranha y Oswald de Andrade. Ambos valorarán la audacia con que Malfatti había creado aquellos lienzos, desafiando el “naturalismo fotográfico” y poniendo en tela de juicio las normas convencionales del hecho estético. En aquel entonces no se abogó, asevera D. Ades, por un proyecto o estilo específico: pareciera ser que la capacidad de impacto constituía en sí misma un valor considerable (1989).

La Semana de Arte Moderna, celebrada en 1922 en el teatro Municipal de Sao Paulo, dio sistematicidad a las ideas que estos intelectuales y artistas venían desarrollando. Mediante distintas actividades tales como lecturas, exhibiciones y conciertos, la Semana cristalizaba un primer esfuerzo colectivo por “introducir formas nuevas y propias en un ambiente dominado por esquemas estereotipados” (De Juan, 2006: 37).

Cabe señalar que los integrantes del movimiento modernista brasileño constituían una élite privilegiada y cosmopolita, que alternaba las estancias en el extranjero con prolongados viajes por las provincias brasileñas; en consecuencia, una de las preocupaciones centrales de su proyecto consistirá en elaborar una síntesis entre lo internacional y lo regional, capaz de dar lugar a una renovada identidad brasileña. En esta línea, la revista mensual *Klaxon* (también fundada en 1922), abordará el arte moderno desde un estilo futurista, poniendo énfasis en el cosmopolitismo y la industrialización. “*Klaxon sabe que el progreso existe -sostienen-. Por eso, sin renegar del pasado, siempre avanza hacia adelante*” (citado en Costa y Guimarey).

El primer manifiesto de Oswald de Andrade –“*Pau-Brasil*” (1924)- dará continuidad a las inquietudes internacionalistas de *Klaxon*, pero esta vez incorporando una nueva reflexión que se remonta al imaginario de un Brasil de cultura mestiza, donde contrastan la

exuberancia del trópico con la modernidad de la industria; donde se enfrentan de forma irreconciliable la jungla y la escuela. Ésta marcará un punto de inflexión en los planteamientos del grupo, llevando el debate a un complejo razonamiento en torno a la naturaleza de la colonización (Ades, 1989). El “*Manifiesto Antropófago*” (1928) desarrolló las sugerentes propuestas que esbozaba “*Pau-Brasil*” abordando la problemática incorporación de elementos foráneos –occidentales- en el contexto regional latinoamericano. De este modo, De Andrade nos exhorta “*devorar a nuestro conquistador*”, en un intento de apropiarnos de sus virtudes y poderes, y transformar “*el tótem en tabú*” (Ades, 1989: 133). El manifiesto antropofágico intenta lidiar con las contradicciones que emergen de la condición tercermundista, haciendo frente a dicotomías como lo moderno/primitivo, el centro/región, Europa/América. Nos habla de un sujeto social constantemente nutrido por la historia y la cultura brasileña, que apela a un mítico pasado indígena para afirmar una identidad brasileña que fagocita aquello que pretende dominarla (Martínez, 2005: 253). “*Nunca fuimos catequizados –sostiene de Andrade-. Lo que hicimos fue Carnaval*”.

Las artes plásticas acompañaron la reflexión antropofágica de De Andrade. Tarsila do Amaral, artista particularmente ligada al movimiento, ilustrará la publicación del Manifiesto en el primer número de la “*Revista de Antropofagia*” con una célebre figura femenina de proporciones alteradas, en cuyo fondo se distinguen un cactus y un sol. “*Antropofagia*” era una variación de un dibujo realizado el año anterior, cuyo nombre, *Abaporu*, correspondía a un término tomado del tupi-guaraní que significa “el que come hombres”. Mediante la obra de Tarsila do Amaral, la pintura puede franquear la literaturización de la plástica y proporcionar las bases para una propuesta estética propiamente antropófaga, permitiendo un tránsito fluido entre lo local o nacional, y lo universal de la expresión artística [fig. 23]:

En Tarsila, como por otra parte en toda la pintura de verdad, el tema es sólo un elemento más de encantamiento: lo que constituye la esencia de lo brasileño en Tarsila es la propia realidad plástica: cierto “caipirismo” muy bien aprovechado de formas y de color, una sistematización inteligente de mal gusto que llega a ser de un excepcional buen gusto, una sentimentalidad intimista, secreta, llena de malicia y de sabor fuerte.

Mario de Andrade, para el catálogo *Tarsila*, 1927 (citado en Esquivel, 2000)

Aunque el deseo de ser modernos nunca desaparece del discurso brasileño, y la asimilación de múltiples culturas será un pilar fundamental de la filosofía antropofágica, el movimiento manifestará una preocupación central por incorporar las diversas facetas de la identidad y cultura nacional. Progresivamente, la producción artística y literaria fue incorporando diversas problemáticas propias de la situación del Brasil de aquellos años; en sus viajes por el país, algunos de sus más emblemáticos representantes redescubrieron el pasado colonial brasileño y la cultura popular de sus poblados, introduciendo en sus composiciones el poderoso contraste entre las ciudades y las favelas; la industria y la miseria; la modernización y el subdesarrollo.

El Universalismo Constructivo.

El proyecto artístico emprendido por Joaquín Torres García desde el Río de la Plata constituye, en línea con la propuesta antropofágica del modernismo brasileño, un intento de hacer conciliar las tendencias modernas que primaban en los centros metropolitanos con los elementos locales de su tierra de origen. Como en muchos artistas de la época, esta necesidad de síntesis emerge en Torres García de su propia experiencia internacionalista.

Inmerso en las corrientes estéticas de la vanguardia parisina, el artista uruguayo se vinculará al neoplasticismo que se desarrolla al alero de la figura de Piet Mondrian. Su participación activa en este medio artístico se manifestará en la fundación de “*Cercle et Carré*” en 1930, revista que algunos años después tendrá continuidad en la rioplatense “*Círculo y cuadrado*”. Desde ésta, y a través de la labor realizada en el marco del *Taller*, Torres García difundirá los cimientos conceptuales de su trabajo, configurando un proyecto artístico de crucial importancia para el desarrollo del arte moderno en la región.

El convencido internacionalismo que caracterizaba a Torres García, en tanto miembro de la generación de constructivistas de la postguerra, se combinaba en su obra con un profundo sentido de pertenencia al sur. Durante su estancia en Europa, el artista se había familiarizado con diversas muestras de arte primitivo y prehispánico –en el Museo de Historia Natural de Nueva York, en el de Artes Decorativas de París y en el Museo Arqueológico de Madrid–, que habían causado en él un poderoso impacto (Lucero, 2007). Los elementos observados en estas exhibiciones no tardarán en ser integradas en su

obra, en el marco de la ya mencionada búsqueda de una conjugación de las raíces con la modernidad.

Torres-García apelará a la herencia precolombina del sector andino –Tiwanaku, Nazca y Cuzco fueron algunas de sus fuentes más destacadas-, apropiándose de su iconografía y estructura para sus creaciones constructivistas. Da lugar, de este modo, a una propuesta compleja que *“advierte los valores creadores y sintetizadores del arte prehispánico”*, integrando de forma coherente un conjunto de símbolos –iconografías antropomorfas y zoomorfas, deidades solares, etc.- que, acompañadas de una experimentación cromática basada en piezas cerámicas y textiles y referencias al arte monumental prehispánico, dan por resultado un lenguaje visual que reflexiona en torno a la historia de la humanidad (Lucero, 2007: 111). Su referencia a las raíces no se propone remedar las grandezas del pasado americano, sino ponerlas al servicio de un proyecto constructivo y propositivo. En esta línea, en la introducción a su libro *“Universalismo constructivo”*, se pregunta: *“¿En qué podría consistir nuestra propia teoría, y qué relación podría tener con lo que fuese la esencia misma de esa milenaria tradición humana, y por eso también la de las arcaicas culturas de América?”* (citado en Lapoujade, 2005).

La política de la imagen creada por Torres-García, en su compleja conjugación de formas modernas y primitivas, se erige como una alternativa que desafía *“el sistema del arte y propugna la integración del arte con la vida”* (Giunta, 2003: 36-7). Desde las coordenadas geopolíticas de la Escuela del Sur, J. Torres García propone una valoración universalista de la cultura latinoamericana, resistiéndose a la simple sumisión a las tendencias metropolitanas. De esta forma, el autor desafía el orden hegemónico y la esterilidad de la academia, fundamentando la necesidad de crear escuela desde la periférica ciudad de Montevideo:

Nuestra posición geográfica, pues, nos marca un destino. Y en esto somos consecuentes.

Digo, entonces, ¡cuidado con salirse de la línea! y digo más: podemos hacerlo todo [...] y entonces, no cambiar lo propio por lo ajeno (lo cual es un snobismo imperdonable), sino, por el contrario, haciendo de lo ajeno substancia propia. Porque creo que pasó la época del coloniaje y la importación (hablo, ahora, más que de todo, respecto a lo que se llama cultura) y así, ¡largo! con el que, literariamente, hable otro lenguaje que el nuestro natural (y no digo criollo), tanto si escribe, como si pinta, como si compone música. Ese, si no aprendió la lección de Europa a su debido tiempo, tanto peor para él, porque ya pasó el momento.

Esta proclamación del sur como nuevo norte para la empresa artística, plasmada gráficamente en el mapa invertido que puso al Sur a la cabeza del mundo, constituirá uno de los hitos paradigmáticos del latinoamericanismo de aquellos años, y uno de los ejemplos más elocuentes de la estrecha vinculación que arte y antropología poseen, históricamente, en estas tierras [fig. 24].

El movimiento muralista mexicano.

La revolución popular que tuvo lugar en México a comienzos del siglo XX será un acontecimiento primordial para el desarrollo del movimiento muralista. Ésta develará la vivacidad y rebeldía de un pueblo mexicano relegado a las sombras, invirtiendo el signo negativo que había pesado sobre sus manifestaciones. De esta forma, bajo este influjo, las artes nacionales hicieron suyo el desafío de conciliar tradición y revolución, dejando atrás los largos años de hegemonía de los valores culturales europeos que opacaban la esencia de la nación (García Ponce, 2006).

La magnitud del fenómeno revolucionario trajo al país una nueva consciencia y un inédito optimismo respecto del futuro. Con la asunción del poder del gobierno revolucionario de Álvaro Obregón, que ponía fin a una década de violentas insurrecciones populares, las artes plásticas se manifestaron deseosas de participar en la construcción de la nueva nación mexicana. Así, no tardaron en responder al llamado del ministro José Vasconcelos, quien otorgó amplia libertad a los pintores para que registraran en las murallas de la institucionalidad mexicana todo tipo de imágenes nacionales, que adoptando múltiples estilos y tonos de narración, plasmaron las aspiraciones, conflictos, historia y cultura de México (Ades, 1989). El programa mural de Vasconcelos se enmarcaba en un impulso general que el ministro de Educación y presidente de la Universidad habría de dar a las artes y la cultura, ya que las concebía como núcleo articulador del último de los estadios en el camino del progreso de las naciones.

Entre los muralistas se encontraba un grupo numeroso de jóvenes provenientes de la Escuela de Artes y Oficios, como también algunos maestros que habían hecho carrera en las metrópolis europeas y fueron tentados por el álgido momento cultural de su país de origen. Aunque para muchos de estos artistas formados en centros metropolitanos se trató de una ruptura con los valores artísticos occidentales, sobre todo en el plano formal y

estilístico, el compromiso con el emergente arte nacional no quebraba del todo con la sensibilidad que el arte moderno instala en Europa en esos años. “*Aceptar la verdad de "otras" culturas negadas hasta entonces –puntualiza García Ponce- fue también una acción de la cultura de Occidente. El arte moderno descansa en gran medida sobre esa apertura*” (García Ponce, 2006: 146). El modernismo, de esta manera, permite en Latinoamérica la valoración de un pasado y una cultura que siempre había sido vista como obstáculo a superar.

Utilizando recursos plásticos europeos, el movimiento muralista tramará un ideario visual que se asume heredero del arte prehispánico y las artesanías populares, y que focalizará sus temáticas en las circunstancias histórico-políticas del país (De Juan, 2006). La vocación social del arte muralista se presentará de forma consciente y sistemática desde sus comienzos, a través de la creación de instancias de representación política -el Sindicato de Pintores, Escultores y Obreros Intelectuales de México- y difusión programática -la revista *El Machete*- al servicio de los fines ideológicos del movimiento. En 1922, la agrupación explicitará su rechazo a la historia de dependencia cultural respecto de Europa, y promoverá una estética originaria que conserve la expresión espiritual del pueblo mexicano como el más grande de los tesoros. El movimiento, de este modo, se manifestó enfáticamente en contra del arte burgués, representado de forma emblemática en la pintura de caballete, y puso en el centro de su proyecto la tradición indígena en tanto modelo a seguir de un arte público y comunitario¹⁹. Los sectores populares e indígenas, tradicionalmente relegados al margen y anonimato, fueron reivindicados por el muralismo mexicano en tanto sujetos sociales e históricos, enunciando la ruptura con las formas estéticas elitistas y promoviendo la creación de una nueva narrativa pensada para las masas populares (Ades, 1989) [figs. 25, 26 y 27].

El arte desempeñó un papel considerable en las acaloradas discusiones que abordaron, a lo largo de aquellos años, la unidad de la nación y el problema indígena. La intelectualidad mexicana depositará en este grupo de artistas sus esperanzas de un nuevo arte capaz de zanjear la brecha que dividía a los sectores indígenas, las clases medias y los sectores

¹⁹ Es importante mencionar que hubo un intento explícito de esquivar cualquier analogía con las reelaboraciones primitivistas que abundaban en la escena del arte moderno central: D. A. Siqueiros, en este sentido, rechazará las estilizaciones efímeras del mundo americano, para privilegiar “las grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica”. En *Arte y Revolución*. Citado en (Ades, 1989)

aristócratas: a través de la propagación de una sensibilidad estética nacional, sostenía el antropólogo Manuel Gamio en "Forjando Patria" (1916), el muralismo mexicano habría de conquistar la esquivada fusión cultural que el país tanto necesitaba, redimiendo de esta forma las desigualdades y diferencias que se reproducían en la nación²⁰.

Todo este contexto devino en una generalizada institucionalización del muralismo mexicano, que será señalada por diversos autores como uno de los más fatales errores del proyecto. La efervescencia que las diferentes instancias de autoridad mostraron respecto del trabajo muralista fue un factor de peso en la "*rápida identificación de la esencia nacional con el Estado*" (García Ponce, 2006), que provocó una canalización de la rebeldía expresiva del muralistas hacia un arte oficial y al servicio de las causas estatales. "*Estas obras que se califican a sí mismas como revolucionarias, -dice al respecto Octavio Paz- y que en el caso de Rivera y Siqueiros exponen un simple marxismo maniqueo, fueron encargadas, financiadas y pagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que dejó de ser revolucionario. Esta pintura ayudó a darle un rostro progresista y revolucionario*" (citado en Ades, 1989: 165). A este hecho se suma la progresiva capitalización del movimiento en las figuras de los "tres grandes", Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Con todo, el muralismo mexicano iluminó la producción artística regional, dotándola de una perspectiva americanista clara que muchos países del continente asimilarán como ruta ejemplar. Como es de esperar, la influencia muralista se dejó sentir con especial énfasis en aquellos sectores que detentaban condiciones sociales análogas a las de México, y que encontraron sintonía en la problematización que el movimiento realizó acerca del problema indígena y las tradiciones populares. A partir del legado mexicano, las artes visuales de América Latina guardaron un espacio destacado a la reflexión indigenista que, desde la obra de J. Sabogal hasta la de O. Guayasamín y F. de Szyszlo, promoverá los valores nativos de los pueblos americanos y la incorporación de sus perspectivas estéticas a la expresión artística. De la misma forma, el reconocimiento que los muralistas habían hecho a las formas populares del arte –especialmente, a la tradición gráfica vinculada a la figura de José Guadalupe Posadas; las pinturas murales que

²⁰ Para un análisis exhaustivo del trabajo de Manuel Gamio en la formación del Estado postrevolucionario mexicano, sus inquietudes antropológicas y estéticas, y los vínculos establecidos con el muralismo mexicano –particularmente, con Diego Rivera-, véase (González Mello, 2004).

decoraban las pulquerías mexicanas; y los retratos y artesanías fabricados por el pueblo-, constituyó un aliciente para la reevaluación que los diversos países latinoamericanos hacían, por aquellos años, de los elementos que componían la propia cultura.

En resumidas cuentas, las vanguardias modernistas de las primeras décadas del siglo XX presentaron, desde sus distintos lugares de formulación, una amplia gama de preocupaciones y propuestas marcadas por una búsqueda identitaria. Aunque todos se manifestaron en contra de la dependencia cultural americana, los distintos movimientos asumieron distintos grados de politización y apertura a la influencia extranjera, tal como lo ilustran los contrastantes casos del comprometido muralismo mexicano y el cosmopolita martinfierrismo en Argentina. Así también la proximidad con la reflexión antropológica varía de acuerdo a las distintas propuestas de vanguardia; sin embargo, como hemos visto en las líneas anteriores, sus interrogantes nunca se encuentran del todo ajenas.

b) Primitivismo y folklore en América Latina.

El arte y la antropología, además de dialogar en los movimientos de vanguardia de la época, encontraron otros modos de confluencia en Latinoamérica. Aunque éstos adquieren formas distintas a lo largo del tiempo, es posible distinguir un denominador común que subyace a todos estos momentos, con grados variables de intensidad: *el exotismo*. Desde afuera o desde dentro, nuestro continente fue observado como un intrigante reservorio de formas primitivas que no se ajustaban a los cánones de Occidente, entre las cuales el arte desempeñó un rol de particular importancia. Nos detendremos brevemente en tres de estos momentos.

La búsqueda surrealista en Latinoamérica.

La escena de avanzada europea, a través de figuras como André Breton y Antonin Artaud, fue una de las primeras voces en dar cuenta de esta actitud en el siglo recién pasado. El nuevo mundo americano aparecía ante los ojos de los surrealistas como un territorio exótico donde lo asombroso poblaba la realidad, rompiendo todos los cánones de normalidad que regían en Europa. La fotografía que Breton escogió para acompañar su texto "Souvenir du Mexique" en la revista *Minotaure*, tomada por Manuel Álvarez Bravo en 1931, nos entrega claras luces al respecto: en ésta, podemos distinguir un conjunto de pequeños ataúdes, escaleras de madera y un fonógrafo "*que pareciera servir de altavoz para las ánimas infantiles*" [fig. 28] (Bolaños). En el marco de la realidad mexicana, país

con alta tasa de mortalidad infantil, no se trataba de una composición artificial sino de una escena de la vida cotidiana.

En tanto producto de aquellas particulares tierras, ciertas formas del arte latinoamericano fueron comprendidas como “manifestaciones innatas” del surrealismo, puesto que materializaban de forma inconsciente las búsquedas artísticas que el movimiento perseguía. Libres de las opresiones de la civilización, los países de América Latina –y de forma destacada, México- se presentaban como territorio donde la imaginación poseía una vitalidad que Europa había perdido, y por lo mismo,

el arte no se encontraba desconectado de sus raíces en el mundo de la magia; el arte popular estaba muy vivo y su valor era reconocido por los artistas. Y no sólo la realidad etnográfica de la vida indígena estaba fuertemente presente todavía en el continente, con sus mitos y rituales, cosmologías y cosmogonías encarnadas en cerámica pintada, en textiles, en tallados y en las máscaras recolectadas por los Surrealistas; sino que también una creencia en la magia estaba presente en todos los niveles de la sociedad.

(Ades, 1989: 216)

Las obras de la artista Frida Kahlo y del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, ninguno de los cuales adscribía explícitamente al surrealismo, fueron consideradas por Breton y los suyos una manifestación de esta peculiar naturaleza del arte de México. En 1940, en el marco de la Exposición Internacional del Surrealismo, sus trabajos fueron exhibidos en conjunto con otros pintores mexicanos, como también así con objetos de las antiguas culturas mesoamericanas. Así, podemos apreciar cómo se construye una profunda genealogía del surrealismo en México, que en los años siguientes atraerá a destacadas figuras como Wolfgang Paalen, Remedios Varo y Leonora Carrington (Traba, 1994).

Con el pasar de los años, el interés de los intelectuales del surrealismo comprendió también las expresiones de la magia y la religión en Latinoamérica, de modo que para la primera exhibición parisina posterior a la guerra, los surrealistas destinaron una “sala de superstición” a los altares de la santería (Ades, 1989). Habían descubierto en la exuberancia del Caribe una nueva proyección de su proyecto surrealista, esta vez a través de la íntima proximidad que el arte haitiano ofrecía respecto del mundo espiritual afroamericano²¹. De esta manera, mientras los lienzos de Héctor Hippolyte -artista iniciado

²¹ Haití ha ocupado un lugar notable en la primitivización de América Latina. A este respecto, resulta ilustrativo recordar la imagen que Marta Traba, ya en los años setenta, nos daba del arte de esta zona: “Situados, como

como sacerdote en el vudú- daban testimonio de la riqueza y sincretismo del culto en Haití; la obra del cubano Wilfredo Lam, intentando encarnar una visión primitiva, hacía coexistir elementos múltiples para dar cuenta de la cultura negra de su país de origen [fig. 29]. Tanto el primero como el segundo, producto del rol central que ocupan en sus trabajos las experiencias míticas e inconscientes, serán reivindicados por los surrealistas europeos como dignos exponentes del movimiento en América Latina, siendo incluidos por Breton en la antología “Surrealismo y Pintura”.

El realismo maravilloso.

Desde la intelectualidad latinoamericana, en parte como respuesta a la apropiación surrealista de las artes locales, surgirá un discurso que pretende explicar las bases de aquella imaginación vital y auténtica que asombraba a los visitantes de la región, el cual ha sido llamado *Realismo mágico* o *maravilloso*. Aglutinadas mediante esta noción, una serie de expresiones artísticas –mayoritariamente literarias, aunque también visuales y arquitectónicas- fueron concebidas como productos de una forma de vida particular que no se sometía a las leyes de la razón occidental; por el contrario, en ésta la realidad aparecía íntimamente unida con lo fantástico y lo maravilloso, y la vida cotidiana lograba articular con naturalidad sus mitos, historias, milagros y magia.

En este reino marcado por el estilo “*de las cosas que no tienen estilo*”, Alejo Carpentier descubre una superposición de elementos variopintos que se juntan de forma compositiva, dando lugar a una estética singular difícil de encontrar en otras partes. En su intento de caracterizar la unicidad del fenómeno, el escritor cubano se aparta enfáticamente del surrealismo europeo: en el prólogo a “*El reino de este mundo*”, puntualiza que en América Latina lo mágico no necesita ser provocado, puesto que emerge desde su historia, sus paisajes y sus sujetos. Las fórmulas de los intelectuales del surrealismo, entonces, no serían más que fútiles intentos, porque en última instancia éstos no son creyentes (Eder, 1991). De esta manera, Carpentier otorga un signo positivo a lo “real maravilloso” que habita en la cultura latinoamericana, y desestima cualquier tentativa de reemplazarlo por la racionalidad de Occidente.

La vía del folklore.

vimos, en plena área cerrada, los haitianos representan una resistencia a nivel del instinto, la necesidad y la miseria que no tiene parangón en el resto de América. [...]La visión primitiva se dio sin interferencias y la imaginación sobrepasó lo real sin ningún impedimento”. (Traba, 2005: 101)

Aunque pueda parecer injusta la inclusión de la empresa folklórica latinoamericana en este recorrido, con ella queremos resaltar uno de los más importantes estímulos de estas iniciativas, sobre todo en lo que respecta a las primeras décadas del siglo XX: el exotismo. La práctica folklorista, en su inagotable tarea de recolectar los usos y costumbres del pueblo, se encontró atravesada por un ideal de “pureza primigenia”, que concebía sus objetos como ajenos a las fragmentaciones de la modernidad. Las formas diversas del arte popular, en consecuencia, representaban puertas de acceso al espíritu primitivo que habitaba en sus creadores, dando testimonio de una cultura que era preciso resguardar de cualquier mixtura.

La cultura popular no puede existir, en su espontaneidad e ingenuidad, si es contaminada por el arte culto. Su veracidad es fruto de esta separación. De aquí deriva el interés de los románticos por los viajes pintorescos. La fascinación por el exotismo, por la fábula de Oriente, se aplica también a las costumbres populares; es el exotismo el que los impulsa a moverse por tierras “lejanas”. [...] La cultura popular actúa como sustancia simbólica que articula una alteridad posible; encierra, en la mente de los hombres, las potencialidades de un mundo “diferente”.

(Ortiz, 1998: 9-11)

Así como en los países europeos donde se originó y desarrolló el concepto de *folklore*, en América Latina este tipo de iniciativas dieron lugar a un registro exhaustivo de las manifestaciones tradicionales de las etnias y el campesinado local. También aquí, bajo el influjo de la filosofía de Herder, el coleccionismo folklórico constituyó una vía para conectarse con las raíces culturales de la nación, en tanto se suponía que en aquellas expresiones del pueblo sobrevivía, casi como un residuo de los proyectos modernizadores, una esencia nacional -el *Volksgeist*- seriamente amenazada por el mundo moderno. En el marco del proceso de formación de los Estados nacionales, la *otredad* que ofrecía la cultura folklórica se pensó como expresión de un *nosotros* remontado en el tiempo, siendo por tanto utilizada como plataforma para la legitimación ideológica de la unidad nacional.

Dadas las transformaciones que sufrían estas tradiciones en el mundo contemporáneo, la empresa folklórica se vio permeada por la nostalgia y la urgencia en la tarea recopilatoria. Signada por la idea de “rescate”, la mirada folklorista puso el acento en la recolección de los objetos populares, en desmedro de las prácticas y cosmovisiones que interesaban al

ejercicio antropológico. Estos objetos fueron observados como supervivencias de una estructura social en extinción; su examen tuvo lugar de forma descontextualizada; y su valor estuvo referido a su existencia reiterativa y resistente al cambio (García Canclini, 2001). De esta forma, el folklore procesó las piezas del arte popular –cerámicas, textiles y artesanías en general-, sin considerar el contexto cultural para el que éstas habían sido creadas. “*Los anticuarios habían luchado contra lo que se perdía coleccionando objetos; los folkloristas crearon los museos de tradiciones populares*” (2001: 198).

Podemos concluir, luego de esta breve revisión, que América Latina encontró en la búsqueda primitivista una forma de unir los caminos del arte y la antropología. La inquietud por lo exótico que revisamos en capítulos anteriores no estuvo ausente en nuestra región, puesto que el continente ocupó un lugar importante tanto como objeto de idealizaciones primitivistas –el surrealismo francés-, como en tanto productor de éstas –la propuesta del realismo maravilloso por parte de intelectuales latinoamericanos, y la tarea recopilatoria del folklore-. En todas ellas, es posible observar cómo las formas artísticas se enfrentan a la reflexión antropológica, en el marco de un escenario específicamente latinoamericano, retomando los modos múltiples en los que la interrogante acerca de la identidad y la alteridad atraviesa la producción artística del continente.

c) Arte y transformación social en Latinoamérica.

Hacia mediados de siglo, la efervescencia con que las distintas rutas artísticas latinoamericanas se habían ocupado de lo propio, comienza a perder fuerza. En la década de los cuarenta, se percibía en la región una sensación generalizada de que los intentos de dar con un arte nacional expresado en términos universales habían fracasado, y el desenlace institucional del muralismo mexicano no hacía sino alimentar esta desilusión. Se reivindicaron, entonces, proyectos artísticos que se habían mostrado indiferentes respecto de las problemáticas nacionales –Tamayo, Pettoruti y Matta, con especial énfasis-, y el foco del arte en la región se desplazó hacia zonas particularmente abiertas a las influencias extranjeras, como Venezuela, Colombia, Brasil y Argentina:

El arte latinoamericano, con figuras de la talla de los venezolanos Soto y Otero, del argentino Julio Le Parc o del brasileño Mabe, formados de hecho todos fuera de sus respectivos países, ya en Europa ya en los Estados Unidos, parece abandonar definitivamente la búsqueda de lo propio y entregarse a la búsqueda a secas. Se trata sin duda de artistas

situados en el primer plano de la producción mundial, que podrían haber aparecido en cualquier parte.

(Manrique, 2006: 33).

Conforme la nacionalidad de los artistas pasa a ser un dato anecdótico, las artes latinoamericanas van perdiendo la politización de las décadas anteriores y mostrándose crecientemente receptivas a las demandas plásticas internacionales, dominadas por aquellos años por una tendencia en la que no cabe ninguna referencia al contexto: la abstracción (De Juan, 2006). Paralelamente, se incrementa el apoyo que el arte latinoamericano recibe de instituciones públicas y privadas, hecho que se refleja en la creación de Museos de Arte Moderno - Río de Janeiro, Sao Pablo, Santiago de Chile-, como también de salones y bienales artísticas. En 1963, recuerda Marta Traba, la exposición "Arte de España y América" sintetiza la indiferencia política que tiñe al arte de la región: organizada en Madrid por el Instituto de Cultura Hispánica, llama la atención que sólo dos artistas -el peruano Fernando de Szyszlo y el mexicano José Luis Cuevas- se hayan negado a participar en una muestra realizada a instancias del gobierno de Franco (Traba, 2005). El curso de la década, sin embargo, revertirá la situación de forma enfática.

Importantes cambios sociales marcarán el escenario de aquella década. La Revolución Cubana en 1959 inauguró una era convulsionada para la política latinoamericana, que infundirá nuevas fuerzas a los ideales bolivarianos de unidad continental: movimientos armados revolucionarios en diversos puntos de la región; frentes estudiantiles en las principales universidades del continente; gobiernos nacionalistas como en Perú, o socialistas, como en Chile (De Juan, 2006). En medio de un clima político internacional agitado, dentro del cual destaca la desgarradora experiencia de la guerra de Vietnam, el arte latinoamericano comenzará a operar como una "*herramienta simbólica fundamental del proyecto solidario de identidad continental*" (Peluffo, 2001), cuyos cimientos se encontrarán fundados en una utopía de transformación social.

La perspectiva latinoamericana, en consecuencia, constituyó el marco ideológico dentro del cual se inscribirán las diversas manifestaciones artísticas de la región, todas ellas inmersas en un proyecto que exigía el compromiso del artista con los ideales revolucionarios, manteniendo estrechamente unidos los dominios del arte y la política.

Estas formas diversas de arte social y político traerán consigo un debate en torno a la identidad continental, abordando viejas inquietudes tales como el problema de la modernidad en la periferia; la necesidad de desmarcarse de años de dependencia cultural y económica de las grandes metrópolis; la construcción de un proyecto regional con miras al futuro.

Las artes visuales latinoamericanas incorporarán, a partir de los años sesenta, una clara preocupación por incluir nuevas voces que habían permanecido silenciadas, reconfigurando los supuestos de por quién, cómo, y para quiénes se realiza el hecho artístico. El lugar del artista en América Latina, señala Marta Traba, ha sido –o al menos ha intentado ser- el de “un rebelde, un testigo incómodo, o un elemento ofensivo para los sistemas imperantes” (Traba, 2005: 152), ya que, consciente de su pertenencia a un grupo cultural privilegiado y minoritario, se propone enfrentar las estructuras de dominación y exclusión que se reproducen en el mundo que le rodea. En este sentido, utilizando la propuesta de Jacques Rancière, podemos decir que el arte latinoamericano de aquellos años se caracteriza por movilizar una estética de la política, una creación de disensos:

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política

(Ranciere, 2005: 19)

Esta reflexividad en torno al lugar del arte y el artista en la transformación social se vio expresada con grados variables de radicalidad, alcanzando en ocasiones el perfil de una verdadera guerrilla. Luis Camnitzer considera que las acciones de los Tupamaros, en la medida que fueron capaces de quebrar las fronteras que mantienen aislado el arte de la vida, constituyen *“la única obra de arte que se las había ingeniado para cambiar profundamente la conciencia política de la gente y, probablemente, la única obra política que había tenido éxito en establecer parámetros para la percepción estética en América Latina”* (Camnitzer, 2007: 12) . Los "Plásticos de vanguardia de la Comisión de acción artística de la CGT de los argentinos", por su parte, reniegan de cualquier posibilidad de transformación a través del arte institucionalizado, destruyen sus obras y proponen una

“cultura de la subversión”, que derivará en violentos enfrentamientos con la policía a raíz de la acción artístico-política “Tucumán Arde” [fig. 30].

La dictadura oligárquico imperialista del país ha aumentado sus medidas represivas. La censura se ha vuelto obvia y cruda, ejercida por instituciones "culturales" (museos, comités de premios, etc.), además de por la policía. Hemos destruido nuestras propias ilusiones de que podíamos crear, dentro del aparato cultural burgués, obras que verdaderamente se opongán a la vigente estructura social. Nuestro desarrollo exige ahora un completo replanteo del propósito y de la conducta del artista y del intelectual, una búsqueda de nuevos marcos institucionales, nuevos públicos, nuevos medios y mensajes.

(Manifiesto de "Los plásticos de vanguardia..." citado en De Juan, 2006: 41)

De forma análoga a los desarrollos críticos que se generaron en Occidente en esta época, la ruptura artística latinoamericana se manifestó en, al menos, dos frentes primordiales: por una parte, tuvo lugar una búsqueda formal que puso en tela de juicio los materiales que tradicionalmente habían servido a la expresión visual; por la otra, la crítica se dirigió a los circuitos de producción, distribución y exhibición de arte. Respecto de la primera, podemos resaltar cómo la pintura deja de ser el soporte expresivo hegemónico, para dar espacio a otros formatos artísticos que, en su generalidad, tendrán sitio fuera de las galerías y museos. La gráfica ocupó un papel destacado en este desplazamiento, especialmente en los países en los que ésta acompañó procesos de empoderamiento popular. Favoreciendo la comunicación con audiencias masivas, las artes gráficas cobrarán preponderancia en nuestra región: mientras el diseño –tipografía, logotipos, portadas, etc-, los carteles y las vallas serán los logros plásticos más relevantes de la Revolución Cubana; la Reforma Agraria del Perú dará génesis a una serie de carteles para la promoción y difusión del programa; y la campaña electoral de Salvador Allende en Chile producirá múltiples afiches y murales (De Juan, 2006). La acción conjunta de numerosos pintores chilenos en el marco de *El pueblo tiene arte con Allende*²², del mismo modo, ilustra el espíritu plástico que imperaba en estos años, y la necesidad de apertura de los soportes de expresión.

²² “El pueblo tiene arte con Allende” se trató de una iniciativa a favor de la campaña electoral de la Unidad Popular en la cual, simultáneamente, diversos artistas chilenos pusieron a disposición del pueblo, en distintos puntos del país, miles de ejemplares de serigrafías que versaban sobre la construcción de una nueva sociedad.

Muchos artistas vieron en el espacio público un escenario idóneo para su producción. Esta situación, que nos lleva a la segunda línea de ruptura anteriormente mencionada, está estrechamente vinculada con la crítica a los espacios tradicionales en los que se exhibe el arte. Las iniciativas de arte para el pueblo arriba esbozadas, nos dan una pauta clara acerca de la labor pedagógica que se reclamaba del proceso artístico, la cual encontraba fundamentos en una concepción de un arte accesible para toda la sociedad. El propósito de llevar el arte a la gente, desarticulando los círculos de exclusión que resultaban de los elitistas espacios de exhibición de las obras, incentivó también a desacreditar el concepto de la pieza artística como *objeto*, priorizando su realización bajo la forma de *acciones*. De modos múltiples, se utilizó la expresión artística como medio de denuncia, protesta y provocación, llamando a la construcción de un nuevo vínculo entre el arte y la sociedad en América Latina:

Las exposiciones y denuncias políticas en sindicatos alternativos, las acciones artísticas en medios masivos, las alianzas entre plásticos, escritores, cineastas y científicos sociales cambiaron los modos de articular arte y sociedad. Los artistas buscaron otros públicos y algunos sectores sociales comenzaron a esperar del arte nuevas funciones.

(García Canclini, 2004: 4)

El descontento respecto de los canales de comunicación entre el artista y sus públicos derivó en una encarnizada crítica a las instancias artísticas mediadoras, que en numerosas ocasiones fueron objeto de impugnaciones y boicots. Las ferias, bienales y muestras fueron uno de los objetos recurrentes de esta animadversión: en el marco de las dictaduras militares brasileña y argentina, se propagó la negativa a participar en la Bienal de Sao Paulo y se descalificó, a través de las mismas obras, a las instancias patrocinadoras de un evento oficial en Buenos Aires²³ (Traba, 2005). De la misma manera, se organizó una *anti-bienal* en Quito y varios certámenes oficiales en Montevideo se vieron frustrados: el rechazo a la Bienal de Escultura, en 1969, obligó a que ésta se transformara en simposio anulando la competencia, y un año después, la Bienal Americana de Pintura desiste de contar con la asistencia de los artistas participantes y de hacer promoción, con el objeto de “prevenir desmanes” (De Juan, 2006: 42). También los institutos y museos de arte se vieron afectados por esta ola de manifestaciones adversas. El Instituto di Tella, aún cuando se había mostrado particularmente involucrado en las

²³ Se trata del II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales.

búsquedas más experimentales en el medio argentino, se vio en el centro de las críticas en 1968, junto con el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional (2006).

Así también en las décadas sucesivas el arte producido desde América Latina se mostrará en íntima compenetración con la realidad social: ya sea en su intento de nombrar y recordar los abusos del Estado durante las guerras sucias, de denunciar las desigualdades que la globalización acarrea para la realidad de nuestro continente, o de visibilizar la complejidad de las problemáticas –narcotráfico, explotación infantil, pobreza- que pueblan la vida cotidiana de América Latina. Esta mirada más allá de los límites meramente estéticos constituye, más que un giro, una tradición en el territorio artístico latinoamericano, indicándonos una trayectoria específica, no del todo gobernada por las dinámicas hegemónicas, que no puede observarse a la sombra de las narrativas oficiales.

d) Exotismo y antropologización del arte latinoamericano.

Hasta fines del siglo XX, la producción artística latinoamericana había logrado escasa atención por parte de los principales centros metropolitanos, en la medida en que se le concebía como un “*reflejo inevitable y necesario de lo derivativo, lo provincial, lo marginal y lo desplazado*” (Pacheco, 1999: 128). Sin embargo, un conjunto de factores que convergen a partir de la década de 1980 modificará sustancialmente este orden de cosas. Una renovada puesta en valor del arte de nuestra región en los circuitos internacionales, popularizada bajo el nombre de “boom latinoamericano”, inyectará nuevas fuerzas a las manifestaciones artísticas del continente, devolviéndole el interés -en tanto objeto de exhibición, estudio y comercialización- que había perdido en períodos anteriores.

Con el inicio de esta década y la restauración de los gobiernos democráticos en numerosos países de la región, se hicieron presentes los primeros signos de cierre de las heridas sociales latinoamericanas. Paralelamente, se experimentó una liberalización progresiva de las economías del continente conforme a las pautas mundiales –libre mercado en el interior de los países; libre comercio en las relaciones interregionales-, otorgando un dinamismo a las esferas culturales de América Latina que hacía posible, como nunca antes, su ingreso en los circuitos artísticos globalizados. Todo ello, apunta Maricarmen Ramírez, intensifica la demanda de un arte latinoamericano que aparece ante los ojos del emergente modelo neoliberal como un espacio privilegiado para movilizar

capital simbólico (Ramírez, 1999). Se produce, de esta forma, una reestructuración significativa de “*los modelos de producción, intercambio, valorización y mercado del arte latinoamericano a nivel de sus contextos tanto locales como internacionales*” (1999: 70),

No obstante, el viraje sufrido por el mercado artístico de América Latina no se explica exclusivamente a través de las transformaciones en las dinámicas internas de estos países. El soporte fundamental del boom latinoamericano guarda relación con un proceso cultural de mayor alcance, que viene a reconfigurar los términos en que Occidente se ha relacionado, a lo largo de la historia, con sus excluidos: el *multiculturalismo*. Sin ánimos de exhaustividad, podemos señalar que se trata de un “*proceso de reconfiguración democrática*” que tuvo lugar, primordialmente, en el seno de la sociedad estadounidense a partir de los años sesenta, como consecuencia directa de las oleadas migratorias tercermundistas y sus correspondientes reivindicaciones hacia la conquista de la igualdad cultural y política (Ramírez, 1992). La lógica multiculturalista se proponía, mediante la elaboración de políticas de reconocimiento de las minorías y la protección de los derechos civiles y políticos de los individuos, posibilitar la coexistencia de la diversidad cultural en la articulación social norteamericana, y de permitir la libre expresión de las particularidades culturales sin obstaculizar la integración de los diversos grupos étnicos a las dinámicas nacionales.

Los nuevos aires multiculturales cambiarán el semblante de los centros de poder. Si éstos habían representado para las periferias, a lo largo del siglo, la encarnación de las políticas colonialistas e imperialistas, las últimas décadas –alentadas por el influjo posmoderno– parecían imprimirle un sello de relativismo y apertura al diálogo. Será en el núcleo mismo de esa intelectualidad metropolitana que emergerá una aguda conciencia de crisis, que llevará a anunciar profusamente la caída de los metarrelatos y la bienvenida a las realidades fragmentarias, diversas, polifónicas y heterogéneas. Con el giro posmoderno, asevera Nelly Richard, arribaría el “*rescate heterológico de lo Otro: lo divergente, lo alternativo, lo minoritario*”. Se inauguraba de este modo una nueva lógica de dominación a lo largo del globo: “*si la imposición buscó convertir al otro –escribe Gerardo Mosquera–, el acceso le facilitó usar esta cultura para fines propios, diferentes y transformarla desde dentro*” (1999: 58).

En el terreno del arte, el afianzamiento de la mirada multicultural se produce en la década de los ochenta, momento en el que también se experimentaron importantes transformaciones en los modos de interrelación entre arte y mercado, por una parte, y entre la escena institucional y prácticas artísticas, por la otra. Desde entonces, el mainstream ha puesto en marcha dos tendencias antagónicas: mientras por un lado se ha mostrado crecientemente receptivo a una amplia gama de producciones artísticas, incluyendo las largamente ignoradas expresiones de la periferia; por el otro, ha capitalizado las funciones de exhibición, circulación y administración del circuito del arte, inhibiendo el funcionamiento de los espacios alternativos surgidos en décadas anteriores (Ramírez, 1992). Todo ello hizo posible que las políticas multiculturales hayan operado con una fuerza totalizadora en el mundo artístico.

En la práctica, el modelo multicultural no hizo sino estandarizar las diferencias de las múltiples formas de marginalidad, urdiendo un relato englobante basado en la experiencia común del racismo y la explotación. La visibilidad de las minorías fue conseguida al precio de la homogeneización y los estereotipos, dando lugar a un sistema valórico selectivo que permite la entrada de los *otros* sólo en la medida en que éstos escenifiquen su *diferencia* racial, étnica y cultural. La máquina de producir *diferentes*, de esta forma, terminaba por sepultar las particularidades de todos quienes se sometían a ella, siendo incapaz de dar cuenta de las coordenadas específicas de sus identidades subalternas, de sus modos internos de relación, y de los vínculos establecidos con las dinámicas hegemónicas.

El mainstream artístico de la era multicultural, señala M. Ramírez, operó bajo el signo de la penitencia, la apertura y la celebración (1999). Abjuró de su pasado exclusivista y promovió políticas institucionales orientadas a la integración de los sectores postergados en su nueva composición "*omnívoramente abarcadora*" (Barriendos, 2006). La presencia del arte de las periferias en exhibiciones y bienales se vio incrementada exponencialmente, en un intento de dejar atrás la narración unívoca que había ignorado toda manifestación artística no proveniente de los centros metropolitanos. El pluralismo y la diversidad adquieren una legitimidad inédita, que no tardará en teñir los discursos de los principales focos de exposición artística; sin embargo, esta permeabilidad a las expresiones marginales será siempre orquestada desde las instituciones y aparatos de poder, que se arrogarán el derecho de moldear las representaciones de la periferia y

hablar en su nombre. El centro continúa desempeñando la función de interlocutor que legitima estas inclusiones, reproduciendo la línea divisoria que separa el “nosotros” de unos “otros” que no pueden operar de manera autónoma (Ramírez, 1992). Lejos de un verdadero diálogo intercultural, sostiene Jean Fischer, esta apertura por parte de los museos occidentales se traduce en una puesta en escena de las fantasías ideologizadas de Occidente acerca de sus otros. Así, *“el arte indígena sólo es genuino cuando muestra huesos y plumas, el “verdadero” arte africano es la escultura; o el arte cubano sólo es auténtico cuando habla de la Revolución”* (Fisher, citado en Marín Hernández, 2005: 215).

Todas estas razones nos llevan a pensar que, a pesar de su discurso plural, en el multiculturalismo no hay más que un solo modelo en juego. En la línea de lo planteado por David Pérez, se trataría en definitiva de un *“plurinacionalismo de carácter monocultural”*, movilizado a través de un aparataje institucional que privilegia ciertas formas de la actividad artística contemporánea. El espejismo de la diversidad que nos presenta el multiculturalismo puede ser visto, desde esta perspectiva, como una sofisticada estrategia metaimperialista para proyectar una escena artística descentrada, democrática e inclusiva. Pero resulta evidente que, a pesar de la reestructuración de las dinámicas de poder en el medio artístico, las funciones del *centro* y la *periferia* continúan vigentes bajo nuevas modalidades en el mundo contemporáneo.

En el marco de un proceso de organización transnacional de los mapas y de desmontaje de las grandes oposiciones, apunta al respecto Ticio Escobar, la diferencia deja de ser articulada desde los territorios para formularse desde lugares de tránsito y sobre un suelo en constante movimiento. El mundo global es un espacio de *indiferencias*, que desintegra los vastos relatos de la modernidad en *“demandas parciales, en micropolíticas, en controversias sectoriales, sujetas todas a enmiendas, mezclas y transacciones”* (Escobar, 2001: 30). El binomio metrópolis/periferia no puede continuar operando desde la estabilidad de sus definiciones; sin embargo, aunque ya no coincida del todo con la geografía de la modernidad, el centro –o sus funciones- continúan dictando las normativas para la producción artística. En este sentido, N. Richard distingue sus operaciones en *“todos aquellos ejes que hacen girar un sistema de referencias en torno a su simbólica de la autoridad: dictando pautas de significación o conducta, prescribiendo usos, fijando legitimidades, decretando vigencias”* (Richard, 1992: 20).

Incluso en sus formas topográficamente más dispersas, la existencia de un centro encuentra un bastión fundamental en la afirmación de un único mundo posible (Pacheco, 1999), desde el cual la mirada hegemónica puede convertir los signos en valores y jerarquizar la realidad conforme a éstos. La afirmación de la periferia, sostiene D. Pérez, no constituye en absoluto un gesto hacia la disolución de la función-centro, sino por el contrario, nos habla de una voluntad de centralización por parte de los márgenes y de un acatamiento de la subordinación exotizada. La única estrategia posible para quebrar este arraigado esquema radica en el rechazo al propio concepto de centro, así como también en la negación del relato histórico con el que Occidente viene narrando a sus periferias, y de la ingenua mistificación que subyace a cualquier reconocimiento de la otredad en tiempos de multiculturalismo (Pérez, 1999).

En el modelo multiculturalista, las *identidades* desempeñan un rol estratégico en la escenificación de la diversidad, complejidad y heterogeneidad de las culturas. Es a través de ellas que Occidente puede continuar reproduciendo la brecha que separa *su* arte del de los *otros*, en la medida en que éstas operan como higiénicos contenedores que permiten el ingreso de formas artísticas periféricas sin incurrir en el riesgo de desparramo o contaminación de lo propio. La incorporación de lo diverso, hace notar Carmen Hernández, ha ocurrido bajo la forma de atomizaciones “*en núcleos diversificados*”, que permiten asimilar las expresiones marginales bajo categorías adjetivas –arte étnico, arte de mujeres, arte gay, arte político, etc- que marcan continuamente su especificidad. Se señala, de este modo, el lugar que éstas ocupan en el espectro artístico universal, condenando al arte de nuestra región “*a expresar problemas sociales como ejemplos de una otredad que permite seguir sosteniendo las diferencias*” (Hernández, 2002: 170). En esta línea, Ivo Mesquita señala que

Para nosotros, latinoamericanos, que somos una mezcla de tres razas y que hemos sido relegados a la condición de meros observadores de los sistemas culturales hegemónicos, la aplicación de estas nuevas categorías a la producción cultural, crea una serie de ghettos en donde la producción artística de estos grupos debe encasillarse. Por este modo, la ideología de lo políticamente correcto reconoce la existencia del Otro, pero al mismo tiempo el lugar en el cual su práctica artística debe ser inscrita.

(Mesquita, 1992: 3)

Como ha señalado el crítico paquistaní Rasheed Araen, uno de los principales imperativos de estos ghettos identitarios apunta a inhibir los reclamos mediante los cuales las periferias reivindican su modernidad y su lugar en la historia del arte moderno (citado en Pérez, 1999). Paradójicamente, la *diferencia* –ciertamente espectacularizada- se vuelve entonces una celda normativa para las expresiones artísticas marginales, con lo cual emergen nuevas dificultades para el diálogo intercultural y se reproducen renovados criterios de exclusión de lo que no se adapta a los cánones vigentes. Así, aunque la estructuración del mainstream se ha visto remecida en las últimas décadas, las circunstancias para los artistas latinoamericanos no se han modificado sustancialmente, ya que si antes quedaban afuera por no encajar en el modelo abstracto e internacionalista que imperaba en el arte, en la actualidad se les rechaza por no ejemplificar la pauta multicultural que prima en el panorama contemporáneo (Ramírez, 1999).

Entre los múltiples factores que determinan la exclusión contemporánea de ciertas formas del arte latinoamericano, se ha mencionado la rigidez de un canon modernista de valoración de las obras que tiene como base un “*culto a la personalidad del artista y el supuesto carácter universal de su lenguaje*” (Hernández, 2002: 169); la “*necesidad de traducción accesible e inmediata*” exigida por el centro, que deja afuera a cualquier propuesta artística que responda a un ritmo propio o problemática interna (Ramírez, 1999: 79); la hegemonía que ejercen los principales organismos del arte internacional a través de su control de las principales fuentes de financiamiento y espacios de exhibición; la ignorancia e indiferencia que prevalece -a pesar del discurso renovado- en la esfera del mainstream respecto de las realidades geográficas, históricas y culturales de los países periféricos; etc. Al mismo tiempo, se intensifica la demanda por ciertos recursos estandarizados de la representación cultural: mientras durante la década de los ochenta se privilegian los estereotipos exotistas y sociologizantes de lo latinoamericano – lo “folclórico-fantástico” y lo “social-ideológico” en sus múltiples versiones-, el cambio de siglo verá aparecer con fuerza recursos tales como los “*relatos extraídos de la memoria, la exaltación a nivel de “kitsch” del arte popular, la inversión irónica de estereotipos, el rechazo de la tecnología en aras de las técnicas artesanales, los motivos de altares, retablos y fetiches...*”, como también una demanda creciente por narraciones experienciales en las que los artistas, sugiriendo pautas para la lectura de la obra, plasmen su trayectoria biográfica marginal (Ramírez, 1992: 15).

Diversos autores han distinguido detrás de estas nuevas pautas dictadas por el multiculturalismo, dos procesos íntimamente conectados que afectan, en tanto arte periférico, a las manifestaciones de América Latina: por una parte, se detecta una búsqueda actualizada de lo exótico y lo folclórico en el arte de la región, dando pie a una valoración neoprimativista de las obras; por la otra, es posible observar un interés por parte del mainstream de remitir las piezas artísticas latinoamericanas a sus referencias sociales y políticas, encerrando a los artistas en las redes discursivas de la antropología y sociología.

El primero de estos procesos adquiere notoriedad en el marco de un incremento exponencial de las grandes exhibiciones del arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa, que tuvo lugar a la par de una revitalización de la crítica y la actividad comercial de las casas de subasta en torno a éste. Administrado de esta forma por institucionalidades externas, la producción artística de América Latina es narrada desde una mirada hegemónica que no ha perdido su inquietud por las aristas exóticas de la otredad, y que por lo tanto subraya de modo esencialista su carácter étnico y “primigenio”. No se trata, en ningún caso, de un recurso inocente, puesto que es a través de esta primitivización que la escena metropolitana desactiva las posibles voces disidentes y mantiene a las periferias en el arraigado estereotipo del “buen salvaje”. Ejemplo de ello es la sucesión de exposiciones de arte hispanoamericano que cobraron forma en Estados Unidos durante la década de 1980, en las cuales se reproducen de modo arquetípico las fantasías étnicas del territorio de la alteridad: colores vistosos, religiosidad popular, irracionalidad, magia, violencia, recurso a las raíces precolombinas, etc. En esta línea, los curadores de la muestra “*Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*” señalan que los artistas de América Latina

utilizan imágenes fantásticas como vehículo para definir su identidad particular, caracterizándose por su utilización de yuxtaposiciones, distorsiones, o la amalgama de ideas y de materiales que enriquecen la experiencia por su contradicción formal o iconográfica de nuestras expectativas habituales [...] lo fantástico bien puede ser un ingrediente de todos los estilos, incluyendo el arte geométrico. Como medio para explicar lo inexplicable en el mundo exterior, se puede considerar como un elemento utópico en la medida que trasciende las

normas de la realidad percibida, lo fantástico lleva al espectador hacia un mundo donde lo inverosímil se vuelve factible²⁴.

(citado en Marín Hernández, 2005: 222)

Al otro lado del Atlántico, las exhibiciones de arte de América Latina habían permanecido al alero de una óptica paternalista que destacaba los vínculos colonialistas entre el nuevo y el viejo continente. Sin embargo, el influjo multiculturalista norteamericano y la creciente globalización de las culturas irán modelando el nuevo paradigma de exposición artística en Europa, mediante el cual se intentará crear un diálogo entre el arte de las periferias y los artistas occidentales contemporáneos. La ya mencionada macro-exposición “*Magiciens de la Terre*” (ver capítulo II), en este sentido, buscó constituir una primera muestra de arte mundial, capaz de permitir la convivencia de sistemas culturales aparentemente irreconciliables. En este espíritu, la elección del concepto de “*magos*” en lugar del de “*artistas*” procuraba soslayar la carga eurocéntrica que detentaba este último respecto a las producciones artísticas no occidentales; sin embargo, fue esta misma celebración de lo diferente la que gatilló ácidas críticas en el medio artístico de la época. Se señaló que “*Magiciens de la Terre*” terminaba por mistificar las producciones de los artistas periféricos, asumiéndolos portadores innatos de valores metafísicos (Marín Hernández, 2005).

Así como el neoprimitivismo identificó en el arte latinoamericano un territorio de viveza y autenticidad, la mirada sociologizante consideró que las expresiones de nuestra región debían ser comprendidas a partir de las condiciones socio-políticas de las que emergen. La complejidad de esta problemática es desglosada por N. Richard (2007) a partir de las palabras de Beatriz Sarlo, quien denuncia que los críticos occidentales de arte latinoamericano sólo reparan en los méritos sociales y políticos de las obras de nuestra región, reservando el juicio propiamente estético a las piezas producidas en el primer mundo. Corresponde a los intelectuales latinoamericanos –apunta Sarlo– defender el derecho a la teoría de arte; liberar a las producciones artísticas de nuestra región de un juicio meramente antropológico. La escritura de N. Richard hace emerger las ideas encontradas que subyacen a una demanda de esta naturaleza, señalando que si bien estas identificaciones entre arte y contexto en América Latina son el producto de una serie

²⁴ Holliday Day y Hollister Sturges: *Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*, Indianápolis, Museo de Arte de Indianápolis, 1987, pp. 10-12

de conquistas de los sectores marginados –apertura de las fronteras museográficas e historiográficas de Occidente-, éstas devienen en abusivas prácticas por parte de un Centro que se arroga el derecho de definir los roles y lugares de la periferia. Es de este modo como el Occidente puede dar lugar a un reparto de las funciones, donde el *nosotros* continúa administrando las problemáticas de la forma –la crítica y teoría del arte, propiamente dicha-, y los *otros* deben ocuparse de los contenidos –“*el relato antropológico, la sociología de la cultura, el testimonio político*”-. (Richard, 2007: 83). Lo más irritante de esta situación, agrega Richard, es que el arte de América Latina

“...se vea forzado por el dispositivo internacional a identificarse -contenidistamente- con la realidad, la experiencia y el contexto, cuando bien sabemos que -así nombrados por el dispositivo conceptual del arte metropolitano-, "realidad", "experiencia" y "contexto" son términos que llevan una carga preteórica que remite, de modo simplista, a la inmediatez, la evidencia y la primariedad, como manifestaciones ajenas a la autoconciencia de la forma, al fuego de las técnicas y los artificios de la representación.

(Richard, 2007: 84)

Esta división geopolítica de los roles artísticos ha sido posible por un desplazamiento en la recepción en el mundo del arte, desde una canónica preocupación por las formas intrínsecas de la experiencia estética, hacia una inquietud por los problemas discursivos y los fenómenos culturales. Aunque es gracias a este giro que puede ponerse en tela de juicio el idealismo del valor estético, su emergencia ha ido en detrimento de una reflexión propiamente estética que no puede ser alcanzada exclusivamente a través del contenido político y cultural de las obras (Richard, 2007). Este paradigma atraviesa el amplio espectro de producciones artísticas contemporáneas; sin embargo, sus efectos adversos se dejan sentir de un modo especialmente directo en el arte de las periferias. Para éste, el proceso de sociologización y antropologización que experimenta la escena de nuestros días termina por privar de legitimidad a sus ejercicios formales y sus experimentaciones en el lenguaje estético, relegándolos a la “*expresividad denunciante y contestataria de los significados*” (Richard, 2007). De esta manera, y a través de una red de prácticas institucionales que dejan en manos de los actores occidentales la gestión de las periferias, se multiplica en el tiempo el esquema diferenciador que asigna a la Periferia la tarea de exhibirse, y al Centro el rol de vocero, interlocutor y crítico de dichas producciones marginales.

Los años noventa se introducirán plenamente en esta nueva dinámica, dejando atrás las grandes síntesis expositivas que habían caracterizado el exotismo y primitivismo de la década anterior. La tendencia general, por el contrario, consistía en dar cuenta de la multiplicidad mediante relatos fragmentarios y parciales, en los cuales podían coexistir sin ánimos de linealidad problemáticas diversas como las minorías étnicas, las diferencias sexuales, las diásporas poscoloniales, etc. En la línea de lo expresado en párrafos anteriores, se trata de otorgar a las periferias una voz comprometida con su entorno sociopolítico, e íntimamente compenetrada con las dinámicas culturales que las sustentan. Exposiciones como “*The Decade Show. Frameworks of Identity*”²⁵, inaugurarán una pauta de representación y enunciación de las minorías, que esta vez no les exigirá ser testimonios de pureza, homogeneidad y consistencia cultural; lo minoritario y las micronarraciones, a partir de entonces, serán los vehículos de escenificación artística.

No obstante el peso considerable que adquirieron estos patrones de exhibición en el arte latinoamericano, es importante mencionar que, a lo largo de la década, se harán presentes algunas miradas críticas que buscan problematizar lo latinoamericano en su complejidad y diversidad, apartándose de los recursos tipificados que predominan en la representación multicultural de la periferia por aquellos años. En territorio europeo, por ejemplo, surgirán exposiciones que –a propósito del V Centenario del Descubrimiento–, se abocarán a la reflexión en torno al encuentro conflictivo entre ambos mundos. Algunas de estas muestras²⁶ alcanzaron una elevada problematización de la temática, siendo herramientas fundamentales en el proceso de representación de la crisis del conocimiento occidental. De este modo, procuraron denunciar el carácter construido de los relatos con que ha sido historizado el Descubrimiento y la Colonización de las Américas²⁷; sacando a la luz los intrincados “*procesos de inscripción, imposición, negociación y apropiación de*

²⁵ The Decade Show... fue exhibida en 1990 en diversos espacios de Nueva York (Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem).

²⁶ *America, Bride of the Sun, 500 years of Latin America and the Low Countries* –Museo de Bellas Artes de Amberes, 1992– buscó dar cuenta de las visiones encontradas que se tejieron en torno al Nuevo Mundo y la conquista. Por su parte, *Confrontaciones (Europa-América)*, fue realizada en la Casa de las Américas de Madrid, bajo la curaduría de Oliver Debroise en 1993 y, a partir de la obra de tres artistas latinoamericanos, “pretendió ejemplificar la idea del tránsito de un continente en su búsqueda ideal y probablemente irrealizable de una definición continental” (Marín Hernández, 2005: 255).

²⁷ Se refiere a “la elaboración del mito y de lo fantástico como parte de la producción cultural colonial por medio de la cual la ficción se convierte en una política de lo real” (Charles Merewether, citado en Marín Hernández, 2005: 253-4).

ideas europeas, por las culturas locales”, que generaron “culturas nuevas, híbridas y sincréticas, que opacaban al mismo tiempo que reflejaban, configuraciones de conflicto con resistencia y asimilación a la cultura hegemónica europea” (Charles Merewether, citado en Marín Hernández, 2005: 253-4)

En la misma línea, comienzan a surgir algunas fisuras a través de las cuales la producción periférica puede pensarse en el escenario del arte. Por una parte, han tenido lugar ciertos procesos de apropiación de circuitos artísticos incluso en el seno de las metrópolis -la *Bienal del Museo Whitney* de Nueva York constituye un ejemplo elocuente-; por la otra, han irrumpido una serie de muestras alternativas²⁸ que buscan problematizar el modelo monocultural del multiculturalismo, reclamando un espacio autónomo para las manifestaciones artísticas de la región, donde la expresión latinoamericana no se vea reducida a simplismos y estereotipos.

En el plano teórico, diversos autores han manifestado una voluntad crítica que apunta hacia nuevos escenarios de inclusión para el arte de América Latina. Gran parte de estos esfuerzos señalan la necesidad de dejar atrás los imaginarios de dependencia y marginalidad que tiñen los discursos acerca del arte latinoamericano, poniendo atención en los interesantes procesos de apropiación y creación que tienen lugar en éste; muchos de ellos contruidos en los desfases implicados en la copia, en los intersticios que dejan las interpretaciones sucesivas y en las brechas que se manifiestan en la práctica y el ejercicio artístico desde América Latina.

La modernidad del arte latinoamericano se desenvuelve a partir de los deslices creados por el lenguaje moderno central al nombrar otras historias y ser nombrado por otros sujetos. Sus mejores formas se originan a partir de equívocos y malentendidos, de yerros involuntarios e inevitables lapsus. Pero también surgen de las distorsiones que producen las sucesivas copias, de las dificultades en adoptar signos que suponen técnicas, razones y sensibilidades diferentes, y por supuesto, del consciente intento de adulterar el sentido del prototipo. Así, muchas obras destinadas a constituir degradados trasuntos de los modelos metropolitanos,

²⁸ Entre ellas podemos mencionar, con Marín (2005), exposiciones como *La pintura puertorriqueña: entre el pasado y el presente* - Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1988- y *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos (1920- 1970)* -Museo del Bronx, 1989/90-. Ambas muestran fueron realizadas desde y por la periferia, y fueron capaces de mostrar la diversidad y complejidad de las expresiones latinoamericanas en el arte.

De la misma manera, puede ser mencionadas *Latin America: Another Cartography* (o *Cartografías*, su versión en español), curada por Ivo Mesquita en 1993 para Winnipeg Art Gallery.

recuperan su originalidad en cuanto por error, ineficacia o voluntad transgresora traicionan el rumbo del sentido primero.

(Escobar, 2001: 32).

Las periferias, señala Gerardo Mosquera, han ido dando luz a una verdadera “*cultura de la resignificación*” que subvierte y desmonta los repertorios impuestos por los centros (Mosquera, 1999); bajo esta clave interpretativa, dichos espacios deben ser observados como fuentes de creación de nuevos sentidos, en la medida en que imprimen a las obras una perspectiva *otra*, capaz de deconstruir el modelo eurocéntrico hegemónico. Los procesos de apropiación por parte de los márgenes del circuito artístico adquieren, además, un nuevo estímulo en el marco del escenario globalizado de la contemporaneidad. La “*metacultura occidental*”, al decir de G. Mosquera, ha sostenido una intensa interacción con la pluralidad cultural del planeta, subsumiéndola a sus pautas operativas hegemónicas. Sin embargo, incluso cuando ha logrado fagocitar elementos de otras culturas en términos de su propia lógica, también ha permitido usos rebeldes y no prescritos de sus posibilidades de “*broadcasting*”, difundiendo miradas no autorizadas y experimentando adecuaciones conforme éstas se propagan (Mosquera, 1999). El desafío, en consecuencia, consiste en hacer que la multiplicidad de emisiones culturales, en su amplio espectro de conflictividad y complejidad, puedan engendrar una nueva forma de metacultura de voces disonantes y realmente plurales.

Un paso importante en este sentido consiste en desistir de los discursos extremadamente rígidos, que imponen sobre las producciones latinoamericanas el deber ser de una identidad estática. Sólo desestimando el poder de las categorías excluyentes –por ejemplo, el arte comprometido v/s el arte por el arte–, es posible sacar a flote la riqueza que el arte de nuestra región engendra en los intersticios de lo inclasificable; en la ambivalencia de lo estratégico. A este respecto, N. Richard recuerda que las expresiones más complejas en el campo artístico son “*aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje artístico como “forma”, llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada*” (Richard, 2007: 92). Obras como éstas precisan de nuevas perspectivas para observarlas, que no se conformen con dualidades estériles como la de centro/periferia. Se requiere, por el contrario, ópticas abiertas a “*la ubicuidad y la oblicuidad del margen en su*

dobles capacidad de desplazamiento y de emplazamiento tácticos” (2007: 93); es decir, miradas que puedan apelar, de forma estratégica y activa, a los diversos aspectos contenidos en la obra, según la situación que se presente. En la medida en que Latinoamérica pueda apropiarse de aquella libertad interpretativa, dejará de ser una “*diferencia diferenciada*” –nombrada y administrada por el centro- para alcanzar el status de “*diferencia diferenciadora*”, capaz de otorgarse a sí misma el derecho de la enunciación (Richard, 2007).

El cambio de siglo trajo consigo importantes propuestas curatoriales en la línea de las problemáticas aquí descritas. Con ellas, surgía también la posibilidad de una América Latina que se narra a sí misma; que quiebra los estereotipos con que se ha intentado contenerla; y que presenta nuevas pautas de lectura en las que sus formas múltiples, híbridas y en constante fricción pueden encontrar un espacio para desenvolverse. “*Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*”²⁹, constituye un ejemplo elocuente en este sentido, en la medida en que sus diversos curadores se proponían dar cuenta de la realidad del arte latinoamericano desde un punto de vista no lineal ni historicista, en abierta confrontación con los universales eurocéntricos que relegaban a nuestras expresiones a un mero modelo derivativo. De este modo, “*Versiones...*” abandona la representación de lo latinoamericano como “arte de diferencias”, para presentarlo como un “*espacio de acción estético, en el que las múltiples fuerzas de modelos, influencias, apropiaciones y resignificaciones provenientes tanto de fuera como de dentro de sus corrientes artísticas, adquieren sentido dentro de sus prácticas*” (Marín Hernández, 2005: 274). La exhibición “*El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*”³⁰, por su parte, planteó la necesidad de, finalmente, observar el arte latinoamericano desde sus propias luces, dejando en el pasado las obsesiones ajenas –identidades, centros/periferias- que han primado en su representación en el mundo artístico. Se trataba, en definitiva, de transformar lo latinoamericano en una forma de mirar –y no ya un objeto de visión-. De la misma manera, muestras como “*Ante América*” y “*Art from Latin America/La cita transcultural*”³¹

²⁹ *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*, fue realizada en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en el año 2000.

³⁰ *El Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*, fue realizada en el año 2001, en la Fundación Telefónica de Madrid.

³¹ *Ante América* fue una muestra realizada en 1992 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (itinerante). *Art from Latin America/La cita transcultural* fue realizada en 1993 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney en Australia

desarrollarán una propuesta crítica ahondando en los territorios de la interculturalidad y la transnacionalidad.

Otras iniciativas pusieron el acento en la necesidad de establecer una agenda sur/sur para franquear las persistentes desigualdades que se reproducen en el mundo del arte contemporáneo. Las transformaciones de la Bienal de La Habana ilustran un desplazamiento en este sentido: de ser una muestra de arte latinoamericano con un importante énfasis en lo territorial, la Bienal pasó a constituir –a partir de su tercera versión, llamada “*Tradición y contemporaneidad*”- un espacio de diálogo de la periferia en su más amplio sentido; como señaló en su oportunidad Luis Camnitzer, “*en ella no existe la necesidad de recurrir al concepto tan de moda recientemente, el de la ‘otredad’*” (citado en Marín Hernández, 2005: 283). Las diversas temáticas con las que la Bienal convocó en los años sucesivos³² muestran un interés por las problemáticas que aquejan a los sectores marginales del campo artístico en general, en un contexto poscolonial y globalizado.

En síntesis, podemos observar que la reflexión latinoamericana ha desarrollado en las últimas décadas una mirada crítica en busca de formas más comprensivas -y menos ajenas- para pensar su producción artística. Gran parte de éstas, a nuestro juicio, retoman la larga trayectoria que la reflexión antropológica ha experimentado en tierras latinoamericanas, en la medida que las interrogantes en torno a la cultura, la sociedad y la identidad han constituido motores primordiales de la plástica de la región. El desafío que subyace a muchas de estas nuevas perspectivas críticas radica en abordar estas problemáticas sin hacer remedo de los estereotipos exotizantes y sociologizantes del circuito artístico internacional.

³² “*El desafío a la colonización*” (1991); “*Arte, sociedad y reflexión*” (1994); “*El individuo y la memoria*” (1997); “*Comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro*” (2000); “*El arte con la vida*” (2003); “*Dinámicas de la cultura urbana*” (2006); “*Integración y resistencia en la era global*” (2009).

V. Conclusiones

En los años sucesivos al V Centenario del Descubrimiento de América, Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco realizaron una intervención artística que buscaba deconstruir el paradigma que, a su juicio, conectaba la antropología y el mercado artístico: el “descubrimiento”. Se presentaron como aborígenes de “*una tribu nunca descubierta por Colón*”, exhibiéndose dentro de una jaula para todos quienes transitasen el lugar -la plaza de Colón de Madrid; el Convent Garden de Londres; la Smithsonian Institution de Washington; los Museos de Historia Natural de Sydney y Chicago; la Bienal del Museo Whitney de Nueva York, etc- [fig. 31]. Paradójicamente, aunque la propuesta de esta performance apuntaba a criticar la historia de exhibición de los pueblos amerindios en Europa y Estados Unidos –y sus ecos en tiempos de multiculturalismo-, Gómez-Peña y Fusco se encontraron con una audiencia que los tomó, en más de una oportunidad, como “*verdaderos salvajes*” (Fusco, 1999). La recepción de “*Dos amerindios no descubiertos visitan el Occidente*” parecía dar cuenta de un público metropolitano acostumbrado a –y complacido por- los estereotipos acerca de la otredad primitiva.

La intervención de Gómez-Peña y Fusco constituye un buen ejemplo de la creciente incorporación de problemáticas antropológicas en el campo del arte contemporáneo. A través de la herramienta crítica que ofrece la sátira y la ironía, los artistas recogieron la historia de subordinación experimentada por los pueblos nativos americanos, descubiertos, coleccionados y poseídos por Occidente a lo largo de los siglos. Esta marcada preocupación antropológica nos hace considerar esta obra –y tantas otras- como la manifestación de un “giro etnográfico” en el arte latinoamericano; sin embargo, ello en ningún caso significa que la interpretemos en el marco del arte antropologizado o primitivista que nos ocupó en las páginas anteriores. Creemos importante detenernos en esta distinción.

Cierta producción crítica de los últimos años ha señalado que el llamado giro etnográfico acarrea, para la producción artística latinoamericana, un confinamiento en los territorios de la diferencia espectacularizada. Se trataría, en consecuencia, de un supuesto “*modelo horizontal de conocimiento*” que, en su intento de exhibir aquello que permanece marginal o invisible, lo termina descontextualizando y potenciando su apropiación en términos occidentales. Lo etnográfico de este esquema radicaría, por tanto, en la referencia

obligatoria que el arte periférico debe guardar respecto de su contexto, su cultura y sus formas sociopolíticas. En otras palabras, podemos decir que el arte latinoamericano constituiría un *objeto* de antropología, retratado al antojo de los “antropólogos” del arte central: desde el exotismo, la primitivización y la sociologización.

Nuestra propuesta de investigación busca poner el foco en aquellas obras y discursos del arte latinoamericano que, como “*Dos amerindios no descubiertos visitan el Occidente*”, logren situarse en el lugar de la antropología como perspectiva crítica y deconstructiva. El sello antropológico de esta intervención radica no sólo en su abordaje de los estereotipos aborígenes americanos, sino también en que sus creadores fueron capaces de hacer una etnografía –sui generis, pero etnografía al fin y al cabo- de los ingenuos públicos occidentales, y sus modos de concebir y procesar la presencia de los otros en sus metrópolis. En esta línea, nos interesan los proyectos artísticos que incorporen lo antropológico como punto de vista desde el cual analizar la realidad que les rodea, y no aquellos que, fagocitados por las dinámicas multiculturales, constituyan en sí un ejemplar etnográfico. En otras palabras, creemos que subrayar el vínculo histórico del arte latinoamericano con la reflexión antropológica no significa reducir sus expresiones al plano de lo primitivo y sociologizado. Recordando la distinción de N. Richard respecto de una “*diferencia diferenciada*” y una “*diferencia diferenciadora*”, nuestra investigación intentará rastrear los discursos y la producción de obras que apunten hacia un diálogo con nuestra disciplina no en términos de *objetos antropologizados*, sino en tanto *miradas antropologizadoras*.

La muestra “*Etnografía: modo de empleo/ arqueología, bellas artes, etnografía, variedades*”³³, puede servir de ejemplo a este cambio de enfoque en el escenario latinoamericano. En ésta, la curadora Julieta González busca dar cuenta de la apropiación por parte de artistas periféricos de las metodologías antropológicas, apuntando que ésta ha servido, por ejemplo, para criticar a las instituciones artísticas que se encargan de la definición y clasificación de los *otros*. De esta manera, asevera González, la postura etnográfica mina desde dentro “*los modelos de observación del otro cuestionando las categorías hegemónicas, al trabajar desde una perspectiva interna las formas de la otredad, la diferencia, o los conceptos que implican los procesos colonizadores*” (Marín

³³ “*Etnografía: modo de empleo/arqueología, bellas artes, etnografía, variedades*”, fue realizada en 2002 en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

Hernández, 2005: 297). Orientada de esta forma, la exhibición privilegia los actos deconstructivos y las estrategias operativas, en desmedro de formas de la representación que el multiculturalismo reprodujo a escala global. Es así como “*Etnografía: modo de empleo...*” puede abarcar un amplio espectro de problemáticas propias de la Historia del arte – el *site-specific*, la crítica institucional, el espacio urbano como constitutivo de la obra de arte, la idea de coleccionar, clasificar y representar a través del dispositivo museológico, etc-, subrayando su interés no sólo para la cultura occidental, sino que también para las periferias (2005).

Es posible que una óptica *antropologizadora* no se encuentre del todo consolidada en nuestro continente. Ello resulta natural siendo que, estrictamente hablando, no existe tampoco una tradición antropológica en América Latina que haya sido capaz de sortear las “*formaciones discursivas y prácticas institucionales*” impuestas por las antropologías hegemónicas (Restrepo y Escobar, 2004), principalmente representadas por la tradición norteamericana, británica y francesa. Bajo sus criterios de legitimidad, se delinear los “*procedimientos de formación, investigación, escritura, publicación y contratación*” propiamente antropológicos, detrás de los cuales quedan invisibilizados, o francamente inválidos, los modos diversos que la práctica antropológica adquiere en contextos periféricos.

Sin embargo, como en el arte, en nuestra disciplina no es suficiente con denunciar las asimetrías existentes entre la antropología hegemónica y su contraparte “nativa”, “nacional”, “del sur”, “periférica”, “con acento”, o “subalternizada”. En este sentido, proyectos como la Red de Antropologías del Mundo han orientado sus esfuerzos a la “*creación de otros ambientes para la (re)producción de la disciplina, donde la diversidad podría conducir hacia un enriquecido conjunto de las perspectivas antropológicas*” (Lins Ribeiro, 2007). Hacer visibles las antropologías del sur en las estrechas coordenadas de las antropologías hegemónicas supone, sin embargo, desafiar la naturaleza misma del conocimiento como hasta ahora lo ha entendido la disciplina, ya que implica quebrar con la noción imperante del saber antropológico como universal (Krotz, 2007) y desvinculado de la historicidad cultural de sus prácticas discursivas.

Por todo ello, el desarrollo de una perspectiva antropológica en el arte de la región implica franquear un conjunto considerable de obstáculos. Quizás el más complejo de todos ellos

es formular conceptos y preguntas que puedan interrogar al arte latinoamericano desde su especificidad y características internas, esquivando la naturaleza colonial de las categorías hegemónicas. Como señalábamos para el caso de la antropología, este cambio de paradigma pasa por poner en tela de juicio el carácter universal de las prácticas y saberes occidentales, dando espacio a la emergencia de lo propio.

Un diálogo disciplinario de esta índole puede ser muy fructífero para iluminar aspectos de los problemas antropológicos que nuestras metodologías por sí mismas dejan a oscuras. En este sentido, se mantiene vigente la percepción que manifestamos en las primeras exploraciones de este estudio: en su abordaje de problemáticas de la antropología, la experimentación artística puede ser útil para visualizar modelos alternativos de representación y problematización de las culturas estudiadas, repensar aquello que es objeto de crítica, y explorar fuentes generalmente desdeñadas de información y presentación de ésta. Los “artistas como etnógrafos” que trajo el giro cultural pueden hacer todo ello puesto que, en la línea de lo señalado en el primer capítulo de este texto, serán siempre más artistas que etnógrafos. Aunque la antropología haya servido al arte para concebir su objeto contemporáneo, se trata de una adscripción selectiva que consigue, sobre todo, acentuar algunas dimensiones –y omitir algunas otras- del propio campo artístico. En consecuencia, para estos efectos, los artistas continúan en posesión de herramientas de las que la antropología carece.

La investigación que aquí iniciamos intentará explorar aquellos territorios artísticos.

VI. Propuesta de investigación doctoral.

A lo largo de esta tesina, hemos intentado proporcionar una problematización general de los vínculos entre el arte latinoamericano y la antropología, trazando una genealogía de encuentros y desencuentros que operan como antecedentes de nuestra investigación. En nuestro esfuerzo por visualizar las especificidades de esta relación en el escenario de América Latina, el contrapunto entre el desarrollo metropolitano (capítulo III) y la experiencia de nuestra región (capítulo IV) resultó de gran ayuda; sin embargo, imprimió en este trabajo una preocupación enfática por las problemáticas identitarias. La propuesta de investigación doctoral busca complementar este enfoque con una observación atenta a ciertos aspectos que, dado el carácter meramente bibliográfico de esta tesina, no han podido ser abordados hasta ahora. Nos focalizaremos, de este modo, en la amplia gama de procesos involucrados en la creación artística, desde las obras propiamente tales, a sus dinámicas de producción, mediación y recepción, poniendo especial atención a los discursos que se elaboran en torno a cada una de estas actividades.

La propuesta metodológica que ofrece Natalie Heinich nos parece idónea para estos propósitos. Desde esta perspectiva, el investigador debe interesarse por los modos múltiples en los que los actores implicados asignan importancia, según las situaciones, a los distintos momentos del proceso artístico para asegurar su relación con el arte y su valor. El sociólogo, apunta Heinich, “*debe dejarse guiar por los desplazamientos de los actores en el mundo en el que éstos viven*” (Heinich, 2001: 102), dejando a un lado tanto los juicios de valor como las reducciones sociologizantes de la producción artística. Su única tarea, en consecuencia, es la de registrar las operaciones por medio de las cuales los actores califican un fenómeno como artístico, y las consecuencias que ello acarrea sobre la producción, la mediación y la recepción de las obras.

En este espíritu, nuestra investigación doctoral deberá atender a los procesos empíricos que tienen lugar en los circuitos de arte latinoamericanos, recogiendo las condiciones y discursos que intervienen en la atribución de sentido a las obras. En la línea de lo propuesto a lo largo de esta tesina, el eje articulador de nuestras inquisiciones será el diálogo que se establece, en diversos niveles, entre la producción artística contemporánea de la región y la reflexión antropológica.

Aunque sin duda un proyecto de tal envergadura puede resultar demasiado amplio para las condiciones de esta investigación, hemos decidido no apresurar su delimitación hasta disponer de un material empírico significativo. Diversas alternativas se presentan como entradas sugerentes a nuestra investigación: encuentros artísticos relevantes como bienales o ferias; propuestas curatoriales tanto en territorio latinoamericano como en otros puntos del globo; instituciones destacadas como museos o galerías; proyectos artísticos -individuales o colectivos- que incorporen una mirada antropológica en sus producciones, etc. Por ello, en una primera fase exploratoria, trabajaremos en múltiples niveles para obtener un panorama general que posibilite una selección acertada de casos a examinar, como también una estrategia apropiada para su abordaje.

Del mismo modo, haremos uso de un conjunto variado de herramientas cualitativas, que serán aplicadas de manera estratégica de acuerdo a las necesidades que la investigación vaya planteando. Se contempla, en principio, la observación etnográfica en instancias artísticas como bienales, ferias, museos, galerías, conferencias, clínicas, seminarios, etc; la realización de entrevistas en profundidad a informantes clave del mundo del arte latinoamericano, como curadores, críticos, artistas, académicos y públicos; el análisis de material bibliográfico como catálogos, artículos académicos, libros, revistas y periódicos, textos críticos, curatoriales y de los propios artistas; y el seguimiento de procesos de creación y producción de obras artísticas.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE ESTUDIO.

Problema de investigación

¿Cuáles son las formas en que el arte latinoamericano contemporáneo establece un diálogo con la reflexión antropológica?

Objetivo General

Distinguir las formas particulares que asume la reflexión antropológica en el arte contemporáneo de América Latina, rastreando los procesos de producción, mediación y recepción en los que estas inquietudes antropológicas cobran forma.

Objetivos Específicos

- Caracterizar los discursos que manejan los distintos tipos de actores del medio artístico en relación a los vínculos del arte latinoamericano contemporáneo y la mirada antropológica.
- Describir los modos en que estos discursos surgen y se reproducen en los diversos momentos del proceso artístico –producción, mediación y recepción-, y las implicancias que ello conlleva para el arte latinoamericano.
- Explorar nuevas posibilidades resultantes del diálogo entre el arte y la antropología en el contexto latinoamericano, y sus alcances en el desarrollo de modelos alternativos de representación y problematización de las culturas de la región.

Aunque no hemos planificado aún la totalidad de los pasos a seguir para alcanzar estos objetivos, los próximos meses estarán enfocados en un trabajo de campo exploratorio, a partir del cual esperamos estructurar el resto de la investigación. Nuestro primer acercamiento al problema será en el contexto de un evento artístico que tendrá lugar entre octubre y diciembre de este año: la Trienal de Chile 2009. El crítico de arte y antropólogo Ticio Escobar, quien encabeza un equipo curatorial proveniente de distintos puntos de América Latina -Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Venezuela, Cuba, Brasil, etc.-, ha señalado que esta Trienal enfatizará la condición de *diferencia* que presenta el arte de nuestra región, dada por la vasta presencia de lo indígena y popular en ésta, a la vez que intentará elaborar una reflexión en torno a “los intersticios, la periferia, los límites” que marcan la dinámica local. De esta forma, se pondrá el foco en una serie de aspectos extra-artísticos que marcan la realidad de América Latina, como la presencia de lo popular y lo indígena, y la agenda de carencias y dificultades que deben enfrentar nuestros países. Todo ello nos remite a una forma de pensar el arte de la región especialmente receptiva al pensamiento social, a la reflexión antropológica y a la interdisciplinariedad.

El presente proyecto, en línea con lo sostenido por el curador de la Trienal de Chile 2009, intenta observar la “cartografía de temas y problemas” de la región latinoamericana a través de la expresión artística regional, conectando de esta forma el quehacer artístico con la práctica antropológica en un intento compartido de pensar la realidad de América Latina. La propuesta curatorial de la Trienal, que contempla no sólo exhibiciones de obras

sino también actividades como coloquios, clínicas, talleres, intervenciones y debates, se enfocará en las fronteras del arte; en esa medida, creemos que una reflexión interdisciplinaria resulta especialmente pertinente, puesto que invita a explorar los múltiples niveles que conviven en el arte de nuestra región y marcan su sello característico.

En consecuencia, nuestra investigación tomará como punto de partida de la reflexión los materiales obtenidos con el registro de las diversas actividades de la Trienal (registro fotográfico, grabación en audio de coloquios, talleres y clínicas, observación de dinámicas humanas en las actividades realizadas, etc). Esta información será complementada con la realización de entrevistas en profundidad a informantes claves –artistas, curadores, críticos y teóricos del arte latinoamericano-, y con la revisión continua de material bibliográfico de diversa índole –libros, revistas, catálogos, periódicos, etc.-, que ilumine el desarrollo de la investigación. Esperamos que, en la medida que la investigación se vaya desarrollando, irán surgiendo problemáticas y reflexiones capaces de orientar los pasos futuros, señalando nuevos posibles escenarios para investigar, y actores relevantes a quienes hacerles entrevistas.

Por otra parte, en el curso de este mismo trimestre, tenemos contemplado visitar las ciudades de Buenos Aires y de Asunción. En la primera, nos gustaría recorrer los circuitos museísticos, y sobre todo, ponernos en contacto con algunos artistas con el objeto de entrevistarlos y observar sus procesos creativos. En Asunción, nos interesa particularmente la experiencia del Complejo Museo del Barro, ya que constituye uno de los pocos sitios donde se exhibe tanto arte contemporáneo del Paraguay, como arte popular e indígena.

La información recabada a lo largo de este trimestre de campo será sistematizada y analizada, con el objeto de elaborar una propuesta concreta de investigación. En ella, se especificará el universo y la muestra de estudio, las metodologías y técnicas de investigación a utilizar y se reevaluará, en el caso de que sea necesario, la formulación de nuestro problema de estudio.

VII. Bibliografía general

VIII. Índice de imágenes

Fig. 1: Máscaras africanas.

Fig. 2: Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*. 1922

Fig. 3: Constantin Brancusi. *El beso*. 1922.

Fig. 4: Johannes Knüpfer. *Figura-Custodia*. Prinzhorn Collection. 1903

Fig. 5: Hannah Hoch. *La dulce, de un museo etnográfico*. 1926

Fig. 6: Man Ray. *Noire et blanche*. 1926

Fig. 7: Afiche "*Primitivismo en el siglo XX*". MOMA, NY. 1984.

Fig. 8: "*Pacific spirits*". Sala Margaret Mead. Museo de Historia Natural. NY.

Fig. 9: "*Moai*". Colección de arte primitivo en el Louvre.

Fig. 10: Varvara Stepanova. *Diseño textil constructivista*. 1923.

Fig. 11: Gran Fury. *The government has blood on its hands*. 1988.

Fig. 12: Jimmie Durham. *Often Durham Employs...* 1998.

Fig. 13: Renee Green. *Seen*. 1990.

Fig. 14: Renee Green. *Import-export funk office*. 1992.

Fig. 15: Fred Wilson. *Mining the museum*. 1992.

Fig. 16: Fred Wilson. *Mining the museum*. 1992.

Fig. 17: Lothar Baumgarten. *Invención Americana*. 1993

Fig. 18: Lan Tuazon. *Anthropologist's table*. 1999.

Fig. 19: Cecilia Vicuña. *Quipu menstrual*. 2006.

Fig. 20: Brian Jungen. *Prototipos del entendimiento universal*. 1999.

Fig. 21: Bill Viola. *Nantes triptych*. 1992.

Fig. 22: Alfredo Portillos. *Serie del vudú a los conquistadores latinoamericanos*. 1997.

Fig. 23: Tarsila do Amaral. *Antropofagia*. 1929.

Fig. 24: Torres García. *América invertida*. 1943.

Fig. 25: Diego Rivera. *Unidad Panamericana*. 1940.

Fig. 26: J.C. Orozco. *Cortés y Malinche*. 1926

Fig. 27: D. A. Siqueiros. *La revolución contra la dictadura porfiriana*. 1952-4.

Fig. 28: Manuel Álvarez Bravo. *Escala de escalas*. 1931.

Fig. 29: Wilfredo Lam. *La Jungla*. 1943.

Fig. 30: *Tucumán arde*. Fotografía de 1968.

Fig. 31: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco. *Dos amerindios no descubiertos visitan el Occidente*. 1992

