

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
Palestras

La historia del arte global y sus provocaciones

Rita Eder

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La propuesta de una historia del arte global es una provocación para pensar de nuevo la disciplina: sus bases y sus fines, su utilidad en el mundo de hoy y su futuro. Acaso la diferencia entre el antes y el después de la globalización incita a pensar la historia del arte desde un colocarse en el mundo, mirar hacia todos los puntos cardinales y revisar los fundamentos de la historia del arte como una invención de Europa occidental.

Un primer cuestionamiento

Hace tiempo que la funcionalidad de lo que hacemos, como toda cosa viva, está en cuestión, y cito como ejemplo el momento en que T. J. Clark escribe en formato de manifiesto *The conditions of artistic creation* que apareció en 1974 con visos de táctica futurista en el suplemento literario londinense *The Times*. Clark fue pieza fundamental en lo que se conoce como una nueva historia del arte contraria en sus métodos a aquellas narrativas que dominaron la academia europea y norteamericana durante las décadas del cincuenta y sesenta. Los métodos y perspectivas de lo que se llamó formalismo en historia del arte fueron considerados por una nueva generación como ortodoxos y positivistas, concentrados en el expertizaje (*connouisership*), el análisis del estilo, la iconografía y ciertamente preocupados por nociones de calidad y genio. En contraste con aquella mirada sobre el arte como algo privado y al margen de la sociedad, la nueva historia ubica al arte en su nexos con el poder e intenta analizar su papel en la coyuntura de las necesidades e identidades de diferentes grupos y clases sociales. Clark miraba el futuro de la disciplina como una historia social centrada en las ideologías tras la producción del arte. Ahí ideología era utilizada como el cuerpo de creencias, imágenes, valores y técnicas de representación por medio del cual las clases en conflicto intentan neutralizar la historia del otro. Pero Clark hizo la distinción entre ideología y las disparidades en la representación e intentó interpretarlas por medio de explicaciones psicosexuales, sociológicas y semióticas. Así, para lograr hacer esta historia del arte se necesitó la interdisciplina y se importaron campos del conocimiento que provenían de la lingüística, la psicología, la sociología y la historia. Esto dio como resultado la atención a la necesidad de una pluralidad teórica que hoy caracteriza el ámbito de la historia del arte. En resumen, Clark propuso la necesidad de un nuevo episteme que mirara las obras desde nociones como cambio social y poder, desde las fuentes documentales, pero sobre todo desde la factura, las disparidades y las relaciones espaciales y temporales dentro de las obras mismas. Ésa es la base de cualquier discusión sobre historia del arte en el mundo de hoy: puede ser una práctica interdisciplinaria pero al mismo tiempo trabaja desde su propia especificidad para no desaparecer.

¿Pero cuál especificidad?, he ahí el problema actual, que no el de los años setenta y ochenta cuando se había encontrado para la historia del arte una dirección y un entusiasmo en la pluralidad de estudios bajo la mirada de clase, género, etnia sin base en un determinismo económico mecanicista, más bien en la suma de aportes posestructuralistas que permitió un tiempo creativo e innovador para los estudios de arte. En América Latina desde diferentes perspectivas y diversidades culturales se escribieron, bajo el impacto de las ciencias sociales, nuevos aportes. Como muestra de un cambio de paradigma se pensó el arte popular desde los mecanismos económicos y su condición de objetos desplazables que generaron estructuras alternas para su fábrica, como por ejemplo los retablos portátiles en el Perú¹ y se prestó atención a esa producción artística popular desde un contexto antropológico y político. Una estética del arte latinoamericano² a partir de la profundización de heterogeneidades y también desde las afinidades no podía escribirse desde las piezas maestras sino desde la diversidad de artes cultas y populares, como se estilaba diferenciar en aquel tiempo y desde un trabajo comparativo sobre sensibilidades diversas frente al color, la factura y el espacio. Estos cambios en la historia del arte produjeron otras narrativas que contribuyeron al análisis de las relaciones entre el Estado y el arte e introdujeron la necesidad de trabajar en detalle todo lo que estaba comprimido en las historias nacionales. Así que en cierta medida los estudios puntuales sobre objetos de estudio determinados y acotados trajeron una renovación en algunas tradiciones en el campo de la historia del arte en Latinoamérica. Se pensó en horizontes cruzados frente a la condición colonial, el pasado precolombino, el arte indígena actual, la producción y la problemática del arte popular y la del arte contemporáneo. Pero faltaría a la verdad si no añadiera que continúa la gran fascinación por el mito y la historia y la aventura de su construcción en las diversas memorias, precisamente por esos pasados mixtos y en capas, traslapados, eso que García Canclini describe bien en *Culturas híbridas*^{3F}. Hoy la historia del arte global se plantea algunos cuestionamientos que propuso la historia social del arte de los años setenta sobre las tradiciones intelectuales de la disciplina, pero a la vez muestra sus desacuerdos y apela a redefiniciones de las nociones de cultura e ideología.

Segundo cuestionamiento

Una historia del arte global actual según he leído, discute y descalifica al igual que aquella nueva historia del arte, tradiciones académicas del pasado por su orientación eurocéntrica, rechaza el formalismo en sentido estrecho y piensa en cómo cruzar desde una gran teoría una inconmensurable diversidad.³ La cuestión

1 Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía*, Lima, Desco, 1982.

2 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994.

3 Quentin Skinner se refiere a las posturas de los años sesenta contra la gran teoría, particularmente C. Wright Mills en *La imaginación sociológica* (1959) quien usa este término (gran teoría) para criticar la obra y el sistema de Talcott Parsons en su ambición de definir la naturaleza humana. Contra lo que consideró un sistema Abstracto y normativo y propone la práctica de la imaginación. Daniel Bell, desde otra perspectiva compartía en *El fin de la ideología* (1960) un punto de vista que coincidía con Mills. Si bien la noción de gran teoría como una explicación compleja y abarcadora de la vida, la historia o la experiencia humana fue criticada por algunos en los años sesenta como una camisa de fuerza transhistórica que se interesa en teorías Abstractas y calificadas como normativas, sin embargo, dos décadas después –al decir de Quintin Skinner (*The Return of Grand Theory*, 1985)– puede advertirse un regreso de la gran teoría

que ronda nuestro tema es: si, en efecto, hay una gran teoría que pueda cruzar los diversos y complejos horizontes del quehacer humano que denominamos arte en respuesta a la globalización, ¿cuál sería su especificidad?, ¿es sólo una perspectiva construida desde los centros de la historia del arte, o es una preocupación visible en lugares de producción artística notable que no necesariamente tienen una tradición intelectual y académica en historia del arte? En mi opinión, empieza ahí un proceso que consiste en desvestir las bases fundacionales de la disciplina desde la pregunta por la práctica de la historia y la forma como hablamos de y narramos el tiempo. ¿Cuál es la diferencia entre un punto de vista aéreo y el de alguien que mira con detenimiento y quizá con lupa una sola obra desde su lugar?, ¿de qué manera la noción de una gran mirada sobre el arte conflictúa el cuestionamiento de las grandes narrativas como implementación del poder del Estado, y de su contrario, las pequeñas historias, que fueron un instrumento útil contra las construcciones culturales de los nacionalismos?

Si discutimos el tema de una historia del arte global, supongo que la mayoría quiere imaginar cómo opera y para qué sirve esa globalización en un mundo desigual que abarca el campo educativo y académico, y si es viable separar esa realidad de un proyecto que se llama historia del arte global, y las consecuencias del diseño económico y de otra distribución del poder a la caída del muro de Berlín para la dinámica de las culturas en el mundo, y cuáles son las condiciones y las reglas de la inclusión y la exclusión en este nuevo esquema global.

En esta reflexión surgen en primera línea lo que podemos llamar los descontentos de un sector prestigiado del *establishment* de la historia del arte, principalmente anglosajona, que en efecto han escrito sus historias del arte del mundo en positivo, es decir, si se puede hacer y se hace en forma diferenciada de las historias del arte universal que se iniciaron en el siglo XIX. La diferencia es alejarse de la antología o aglomeración de parcialidades e intentar el encuentro de categorías que pueden ser válidas para describir y explicar la diversidad de la actividad humana que se conoce como arte, además de trazar esas deseadas líneas de encuentro, traspaso y conexión. Es necesario reparar que en ese círculo de los centros de arte y universidades del primer mundo existen disidencias, y la duda se ha manifestado en la convocatoria para debatir, con signo de interrogación, si realmente tal empresa es posible^{AF}. ¿Cuáles son las piedras de tropiezo que hay que sacar del camino para estos historiadores del arte globalista?, básicamente hay que cuestionar cómo se han estructurado las narrativas de la historia del arte bajo la égida de una determinada cronología que corresponde a ese momento de cambio de las formas expresivas que se conoce como estilo que es la base de las clasificaciones y de otros aspectos del trabajo del historiador del arte. Casi no hace falta decir que han sido las periodizaciones con cierta referencia a las edades del hombre que establecen una idea de tiempo predefinido y los métodos de agrupamiento de los objetos y sus definiciones según ciertos cartabones como

con otras modalidades en las propuestas de Thomas Kuhn y su explicación de los cambios epistemológicos, en Foucault y la construcción del conocimiento en las redes del poder; la cuestión del significado en varios pensadores o diversas modalidades del marxismo que contribuyen a explicar el resurgimiento y vigencia de *El capital* para entender el funcionamiento de la economía global.

lo clásico y lo anticlásico lo que impide una historia del arte que funcione para explicar culturas no occidentales.

El dilema y la ambición de cómo explicar desde una perspectiva teórica y metodológica el arte del mundo surgieron hace tiempo con otras características pero han venido a rondar de nuevo el campo de la historia del arte. Desde la tradición anglosajona hay textos, libros particularmente de gran tamaño y más o menos de reciente edición que intentan fraguar una respuesta nueva que haga posible una historia del arte que en cierta manera contenga una perspectiva mundial como es la de John Onians y su *World Atlas History* que requirió la participación de sesenta colaboradores. Es un Atlas bellamente ilustrado con mapas de la ubicación de los distintos lugares que contienen el arte del mundo, sus traslapes y encuentros más allá del dibujo de las fronteras cambiantes de los últimos cien años. El punto de partida teórico es que el concepto de cultura en la medida en que es particular, entorpece; es más adecuado entender el arte en relación con la naturaleza y la noción de hacer y apreciar esto que el hombre hace como un desarrollo biológico que responde a la función del cerebro y su evolución. Si bien los textos son breves cápsulas que abarcan en corto desde la edad de las cavernas hasta tiempos recientes sin entrar en el arte contemporáneo y que funcionarían muy bien en el History Channel, ya el hecho de una geografía artística pone de manifiesto un giro en cierta historia del arte que quiere ser mundial al privilegiar el espacio en el que ocurre el arte y que lo contextualiza no históricamente sino en su lugar de origen y su función. Por otra parte está un libro de autor, el de David Summers, *Real Spaces, World Art History and The Rise of Western Modernism* (2003)^{AF}. Escrito con sensibilidad, conocimiento y buena voluntad en el sentido de contribuir al mejor entendimiento entre culturas, Summers parte de una diferencia entre las necesidades del mundo contemporáneo y las de la antigua historia del arte idealista, proclive a generalizar sobre visiones del mundo, estéticas y espíritus de periodos y pueblos. ¿Cuál sería entonces la respuesta a la pregunta de cómo articular el arte de diferentes culturas? Hay razones poderosas, dice Summers, para *no* hablar de diferencias culturales. Ya que no debemos pensar en ideologías ni en la disparidad económica, es necesario mirar la cultura como formación de grupos humanos que habitan un contexto material específico. Se trata pues de una nueva descripción de los objetos desde su lugar social y material, desde su ubicación espacial concretamente. Para Summers la noción de que el arte es equivalente a artes visuales debe ser sustituida por artes espaciales tanto en sentido real como virtual, concepto que posiciona en lo bidimensional, mientras el espacio real es más profundo. Ese espacio real es el lugar del encuentro con los artefactos que el hombre hace y desde esa perspectiva se dirige a la diversidad de las tradiciones artísticas para ver sus parecidos y diferencias. La idea de Summers es construir un nuevo lenguaje crítico que mire el arte como un producto concreto, ubicado en un espacio social, su descripción debe tener las huellas de su factura. Ese objeto se construye socialmente y esto es lo que tiene en común con el resto de los objetos. Si trabajamos desde su existencia objetiva y no nos entrapamos en la significación como forma es viable atravesar y comprender otras culturas.

Estos debates y enfoques sobre lo global tienen un cierto origen en las posturas de dos historiadores de arte, acérrimos críticos del hegelianismo y el historicismo: Ernst Gombrich y George Kubler. Este último, en su *Shape of Time* (1962) planteó la necesidad de dejar atrás la noción del arte y regresar a la idea de artefactos dentro de otra consideración del tiempo que se fundamenta en su técnica y factura, su materialidad y capacidad de ser desplazables. La función de los artefactos es diversa: son objetos prácticos pero también estéticos o simbólicos, de condición perdurable y repetible en el tiempo. Kubler pensó, al igual que su mentor Henri Focillon, que una historia del arte sujeta a la historia y al determinismo había sido aliada del totalitarismo, y por otro lado reflexionó que otra manera de explicar el arte desde su fabricación misma era una forma viable de acercarse a las culturas no europeas desde una perspectiva sin juicios estéticos eurocéntricos, sin periodizaciones ni clichés sobre el estilo.

Pero otras tradiciones intelectuales, las conocidas como no occidentales, se fraguan en las universidades de un mundo distinto del euronorteamericano, que tienen licenciaturas o posgrados en historia del arte, y que expresan una sensación de incertidumbre sobre la noción de un conocimiento global del arte, en particular las que hablan desde distintas periferias con carencias de infraestructura académica, que salen airoosas por medio de la ironía, que miran a su alrededor y no ven los recursos pedagógicos mínimos. Habría quizá que plantear la pregunta si la historia del arte está amenazada frente al criterio de instituciones financieras que tienen hoy mucho que decir sobre la educación, por no poder mostrar su pertinencia como una disciplina global interdisciplinaria, y si la cuestión de culturas diferenciadas no crea conflicto como resistencia a los modos de la globalización.

Dentro de este debate, con cierto corte académico y disciplinario sobre lo global, está la interrogante del arte contemporáneo que ha logrado en cierto sentido mundializarse, quizá sobre todo en la red y en la TV; pero a pesar de ello el arte del tercer mundo aún no ha alcanzado a ser parte del gran circuito de los museos fundamentales, las galerías y el mercado, quizá algo parecido a lo que ocurrió a finales de los años sesenta cuando el desarrollismo prometió la internacionalización del arte la cual no fue viable. Lo que parece ser cierto es que el circuito en la red diseñado actualmente para esta legión de nuevos artistas de muy diversas partes del mundo los ha puesto en contacto. Basta abrir el correo electrónico y encontrarse con la difusión que los artistas y las academias hacen sobre contactos, proyectos nómadas que se hacen con la intervención del público y enorme cantidad de eventos transculturales. Si algunos ven su condición virtual como fantasmática, también hay artistas que privilegian el trabajo con la materialidad; no todo el quehacer contemporáneo es bidimensional, hay también referencia a un mundo cada vez más interconectado por el rediseño del capital, la violencia, la guerra, las problemáticas del Estado-Nación, las migraciones masivas, la reconceptualización de las fronteras culturales y, sobre todo, el avance de la tecnología en el ámbito de las comunicaciones y la disseminación de la información; además, hay la intención de hacer de esos contactos visiones específicas de problemas políticos y culturales, así como conocer las miradas sobre el otro ya no sólo desde el centro hacia la periferia sino en el sentido inverso.

Pienso en varias perspectivas vinculadas al problema que he intentado plantear tales como: a) la historiografía de la aspiración global en la historia del arte; b) la infraestructura que sostiene el aparato académico (me refiero a programas, condiciones de los profesores, formación de alumnos y necesidad de recursos para profesores invitados, becas e intercambios, empoderamiento de los programas de estudio que permitirán preparar historiadores del arte que salgan de su historia local para escribir la de los otros), y c) la globalización y el arte contemporáneo. Me parece que pensar desde lo global creará quizá un nuevo lenguaje en la historia del arte, y veo que la desigualdad de tradiciones académicas, que no la diferencia, crea reflexiones críticas.

Éstos son los pensamientos que me ha provocado el tema de la historia del arte global. He trabajado la mayor parte de mi vida profesional en el ámbito de la crítica y de la historia del arte en México y otros países de América Latina, he intentado desde la academia, internacionalizar programas de investigación y docencia, así como trabajado para desmontar las tesis nacionalistas y reescribir las historias del arte mexicano y latinoamericano. Justamente al participar en organismos de investigación internacionales me he dado cuenta de que posiblemente quienes más historia del arte global necesitan son precisamente aquellos fundadores de la disciplina o aquellos que han importado la historia global a sus dominios con infinitud de recursos para profesores invitados y posibilidades para que sus alumnos sean becados en distintos lugares del mundo. Fui estudiante en los Estados Unidos y tuve acceso a expertos en las artes de la India, África y Europa, pero no había estudios comparativos ni relación entre un campo y otro. Las cosas han cambiado y ahora se da mayor importancia a las diferencias, la imagen, la forma y el espacio como idiosincrasia cognitiva del mundo.

Tengo la impresión, basada en mi experiencia y quizás en alguna mitologización con cierto aire poscolonial, que quienes vivimos en la periferia o en el tercer o cuarto mundos tenemos mayor contacto real con la diversidad y la necesidad de entender lo diferente porque vivimos en un ambiente lleno de disparidades y desigualdades, ya sean de carácter económico, étnico o de clase. Así lo multicultural, lo multiétnico o si se quiere híbrido es lo cotidiano de tiempo atrás, algo que parece entrar hoy entre tensiones ideológicas en el proceso de ciertos países europeos y los Estados Unidos ya no como *melting pot* sino como comunidades en su diversidad.

¿Cómo entramos a la problemática de la formación de estudiantes desde la perspectiva de una historia del arte global en forma efectiva? Una respuesta que aún es aspiración, pero cada día se trabaja más en ello y empieza a tener resultados en las nuevas generaciones, es justamente escribir la historia del arte de los otros lo cual no invalida el hecho de que rehacer la propia historia local desde una mirada prismática no siga teniendo enorme vigencia.

La preocupación aún está ahí, que la historia del arte global sea una estrategia de deglución en muchos sentidos, uno de ellos es apropiarse, como ocurre muchas veces desde el mundo académico del primer mundo, del trabajo académico de quienes trabajan esas culturas apartadas que están por entrar en la historia del arte global. Una historia del arte global requiere de un código de ética en la apropiación del conocimiento.

Un balance cabal de las aristas involucradas en la problemática de lo global en el campo del arte es una tarea compleja ya que todo conocimiento es en cierto sentido parcial; por más que queramos no habitamos el macrocosmos como el Fausto de Goethe, tampoco poseemos, desafortunadamente, ese cristal que aparece en el Aleph de Borges que con ironía describe como utópico e implica la necesidad de acercarse al todo a través de un prisma en el que los acontecimientos del mundo se despliegan en forma sucesiva y simultánea. Lo que sí es rescatable es la necesidad de horizontes cruzados y de estudios comparativos, el cuestionamiento de lo único en términos de identidades y la atención a fenómenos de contacto entre distintas tradiciones culturales en un mismo espacio. La lista de nuevos puntos de reflexión y práctica es enorme; reuniones como éstas propician que las ideas entre los distintos presentadores viajen más rápido y podamos discutir afinidades, desacuerdos y propuestas. Queda pendiente ahondar en lo que probablemente sea una aportación parcial a una historia del arte que pueda tejer una narración de inclusiones en la que lo local y lo central puedan fluir con sus diferencias y contradicciones, pero finalmente como un ejercicio de integración que incluya la imposición y los límites del Estado-Nación y su transfiguración. En el caso latinoamericano, los estudios comparativos quizás podrán beneficiarse de un método que mirará desde fuera (historia, lengua, instituciones políticas y religiosas) y desde dentro (materialidad, recursos de la imagen: modelos, iluminación, espacialidad, emociones), sin olvidar la necesidad de una revisión de los recursos del proceso de interpretación. Será un trabajo de casos paradigmáticos pero también implicará recursos narrativos que puedan desplazarse más allá de los límites territoriales y las cronologías establecidas. Es el tiempo de debatir los modelos históricos que han sujetado en cierta forma la historia del arte en América Latina y diferenciar más a fondo la historia de la historia del arte.