



Doctorado en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
Facultad de Artes Universidad de Chile

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

MODERNIZACIONES ARTÍSTICAS
AL FIN DEL MUNDO...

Tesis para optar al Grado de Doctora en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte

presentada por
CAROLINA PAVEZ DIEZ
Profesor Patrocinante
Federico Galende

Santiago de Chile, 2017



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

MODERNIZACIONES ARTÍSTICAS
AL FIN DEL MUNDO...

Tesis para optar al Grado de Doctora en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte

presentada por
CAROLINA PAVEZ DIEZ
Profesor Patrocinante
Federico Galende

Santiago de Chile, 2017

Tabla de contenidos

AGRADECIMIENTOS.....	9
RESUMEN.....	10
ABSTRACT.....	11
PRESENTACIÓN.....	12
PRIMERA PARTE: Lo «moderno» en el arte (latinoamericano)	
Introducción.....	24
I. Arte «moderno», ¿en qué sentido?.....	27
1. Núcleo semántico de tipo estético.....	31
2. «Lo moderno» en el arte como fuero interno.....	35
3. Conexo al instante de su aparición.....	50
4. Algunas precisiones.....	55
A modo de conclusión I.....	64
II. Otras modernidades.....	66
1. Modernidades múltiples.....	66
2. Modernidad múltiple en el arte.....	71
3. Artilugios de lo múltiple	73
4. Apropiación transformadora v/s apropiación acoplada.....	78
5. La fisura de la apropiación crítica.....	83
A modo de conclusión II.....	86
III. Subjetividad desplazada en el arte latinoamericano.....	88
1. Primera modernidad.....	89
2. Segunda modernidad.....	95
3. Tercera modernidad.....	101
A modo de conclusión III.....	106

SEGUNDA PARTE: Modernización artística
y el estigma de la identidad del subdesarrollado en América Latina

Introducción.....	109
Capítulo I. Modernizaciones artísticas	112
1. Modernización v/s modernismo.....	113
2. Modernizaciones artísticas.....	117
A modo de conclusión IV.....	121
Capítulo II. La identidad del subdesarrollado	123
1. Identidad cultural	128
2. Procesos de la conformación de la identidad en el contexto cultural-artístico.....	131
a. Internalización identitaria.....	132
b. Internalización del discurso cultural.....	137
c. Identificación y diferenciación cultural.....	144
A modo de conclusión V.....	156
Capítulo III. Algunas percepciones y aspiraciones desde la lógica de la modernización artística.....	158
1. El retraso y la vergonzosa diferencia.....	160
2. El desfase y la periferia.....	170
3. El anhelo de validación.....	176
A modo de conclusión VI.....	178

TERCERA PARTE: El *habitus* Modernizante
Tres modernizaciones en el discurso del arte chileno

Introducción.....	182
Capítulo I. El <i>habitus</i> modernizante del arte chileno.....	186
1. Lo dependiente e inorgánico del arte chileno.....	186
2. La modernización artística como <i>habitus</i> del arte chileno.....	193
Capítulo II. Experiencia fundante del <i>habitus</i> modernizante.....	200
1. Civilización o barbarie.....	200
2. Autoridad y juicio de la cultura hegemónica	205
3. Elementos ajenos.....	208
A modo de conclusión VII	212

Capítulo III. “Borrón y cuenta novedosa”: negación sustitutiva del legado cultural.....	215
1. El discurso en torno a la Academia de Pintura.....	217
2. El discurso en torno a Montparnasse.....	220
3. El discurso en torno a la Escena de Avanzada.....	229
A modo de conclusión VIII.....	242
Capítulo IV. Pautas inorgánicas.....	245
1. El discurso en torno a la Academia de Pintura.....	246
2. El discurso en torno al Grupo Montparnasse.....	260
3. El discurso en torno a la Escena de Avanzada.....	267
A modo de conclusión IX.....	274
Capítulo V. La razón como medio y medida para todo progreso.....	278
A modo de conclusión X.....	286
CONCLUSIÓN.....	290
BIBLIOGRAFÍA.....	302

Índice de imágenes

Figura 1	
Paul Cézanne, detalle <i>Mme. Cézanne à l'éventail</i> /	
Pablo Picasso, detalle <i>Las señoritas de Avignon</i> /	
Máscara arte africano.....	76
Figura 2	
Pablo Picasso, <i>Los tres músicos</i>	81
Figura 3	
José Emilio Pettoruti, <i>Quinteto</i>	81
Figura 4	
Paul Klee, <i>Senecio</i>	82
Figura 5	
Xul Solar, <i>Tú y yo</i>	82
Figura 6	
Francisco Laso, <i>Indio Alfarero</i>	93
Figura 7	
Tarsila Do Amaral, <i>Antropofagia</i>	99
Figura 8	
Elías Adasme, serie <i>A Chile</i>	103
Figura 9	
Alfredo Valenzuela Puelma, <i>La lección de geografía</i>	138
Figura 10	
Cosme San Martín, <i>Prat guiado al sacrificio por el genio de la patria</i>	140
Figura 11	
Francisco Brugnoli, <i>Siempre gana público</i>	167
Figura 12	
Alberto Pérez, <i>Bandera Lonquén</i>	236
Figura 13	
Ernesto Charton De Treville, <i>Plaza de Armas de Santiago</i>	247

Figura 14	
Antonio Smith, <i>El río Cachapoal</i>	251
Figura 15	
Juan Francisco González, <i>Carretas de la Vega</i>	261
Figura 16	
Jerónimo Costa, <i>Casa viejas</i>	262
Figura 17	
Agustín Abarca, <i>Árbol solitario</i>	262
Figura 18	
Carlos Isamitt, <i>Metodología creadora</i>	264
Figura 19	
Jacques Lipchitz, <i>Reader II / Rehue mapuche / Jean Arp</i> Évocation d'une forme humaine lunaire spectrale / Suplicante	265

Agradecimientos

Debo partir agradeciendo a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile, por haberme otorgado la beca que me permitió realizar este doctorado y el término de esta tesis. Y por cierto, a Federico Galende, quien como profesor patrocinante le dio libertad a mi investigación, y aportó a ella mediante sus textos.

Al mismo tiempo, a todos los profesores con quienes tuve el gusto de aprender en sus seminarios. A Marcos García de la Huerta, por haber accedido a discutir ampliamente en su seminario “El problema de la identidad en América Latina”, y fuera de toda programación, sobre sus escritos (oportunidad que no se podía dejar pasar). A Carlos Ruiz, quien en el contexto del mismo seminario compartió generosamente conmigo material de su autoría (aun sin publicar), sobre educación e identidad en Chile durante el siglo XIX. A Bernardo Subercaseaux, cuyos textos y seminario “Modernidad, Modernizaciones y Cultura en América Latina” fueron dándome un entendimiento contextualizado sobre el tejido que se conforma entre la historia moderna de Latinoamérica y su cultura. A Claudia Zapata, quien no sólo accedió a acogerme en el seminario del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos “Problemas Fundamentales de la Cultura Latinoamericana”, sino que además apoyó la línea de mi investigación con mucho compromiso. A todos y todas les agradezco infinitamente todo el estímulo que me entregaron. Fue un privilegio contar con su conocimiento, experiencia y calidad humana.

Finalmente, agradecer a los amigos. Primero, a mi gran compañero Jorge Retamal quien, con capa y espada, en alguna ocasión defendió el camino que intentaba abrir. Su confianza permanente en mi trabajo ha sido un gran estímulo. Agradecer también a mi querida amiga Constanza Puente, quien ha ajustado esta tesis a las reglas del lenguaje con una dedicación y prolijidad admirable (muy admirable para quien es una irreparable disléxica). Y además, como artista, ha acompañado la discusión sobre los laberintos en que muchas veces hemos visto al arte latinoamericano, lamentablemente, extraviado.

Resumen

Esta tesis ofrece una reflexión en torno a las posibles causas que han cristalizado la disposición del arte latinoamericano de acatar los estilos artísticos reconocidos como modernos, desvirtuando, contraproducentemente así, la lógica de su propia modernidad.

A partir de esta observación –y como primera hipótesis– se plantea que este fenómeno se debe a que el impulso de progreso estuvo desde un comienzo dirigido a recrear productos y operaciones que representasen oficialmente al arte moderno, en vez de a inaugurar programas artísticos a la luz del propio contexto.

Así, la primera parte de la tesis vuelve su mirada, no a las teorías que discuten sobre los productos consagrados del arte moderno, sino que al impulso interno que las ha animado, es decir, a su subjetividad desplazada. Subjetividad moderna que, por el contrario y siguiendo su inherente variabilidad y multiplicidad, busca la conformación de un artista rupturista e independiente, capaz de autoconstruirse y representar la particularidad de lo que piensa, siente, percibe, imagina e intuye, al tiempo que conserva la consciencia respecto a su quehacer en su propio tiempo y espacio de participación.

Esta perspectiva colabora para examinar cuándo nuestra modernidad artística ha propuesto modernismos o, en su defecto, modernizaciones artísticas. Estas últimas entendidas como “puestas al día” que desarrollan procesos de transformación siempre en función de un referente central. De esta distinción se desprende que una de las razones de la persistencia de este acoplamiento a los ejes hegemónicos en las artes visuales, entraña –como segunda hipótesis– la dificultad de sobreponerse al estigma del atraso dentro de una misma pero desigual occidentalidad. Es así como “modernizarse” se ha vuelto entonces un gesto de huida frente a todo aquello que represente barbarie o subdesarrollo.

En torno a estos problemas, la segunda parte de la tesis indaga en los condicionamientos que devienen de una identidad construida a partir de evaluaciones negativas acerca de nuestra cultura, así como de la adopción de un papel pasivo que tiende a transformarse en dependencia o acomodo. Representación desvalorada de nosotros mismos que modela inexorablemente las percepciones y expectativas del arte, no sólo chileno, sino que latinoamericano.

Siguiendo con la investigación, la tercera parte de la tesis busca comprender por qué se han conservado prácticas de subordinación a lo largo del tiempo. Esto puede indicar – como tercera hipótesis– la existencia de una estructura latente: un *habitus* inscrito en la propia historia que fija disposiciones no conscientes que modelan la percepción, el pensamiento y la acción, generación tras generación, sin que los agentes culturales alcancen a percatarse de ir repitiendo la historia. Ajustada a esta hipótesis, se examinan tres discursos del arte chileno correspondientes a tres períodos de la modernidad latinoamericana. Revisión que ayuda a reconocer las aspiraciones, las marcas de borradura, los complejos y la inorganicidad de sus modernizaciones. Aspectos que, a su vez, definen en parte la manera en que comprendemos nuestra cultura, y lo que esperamos del arte en el futuro.

Abstract

This thesis reflects around the possible causes that have crystallised the tendency of latinamerican art to stay in line with the so-called modern artistic styles; what, nonetheless, has denatured the logic of its own modernity.

As first hypothesis, it is argued that this phenomenon responds to the impulse of progress was more directed to recreate artistic products and operations coming from the established modern art, than to launch artistic programs under the light of the own context.

This is how the first part of the thesis turns its look, not to the theories that debate about the renowned products of modern art, but to the inner impulse that has animated them. That is to say, looking to their “displaced subjectivity”. Modern subjectivity that, contrarily and following its inherent variability and multiplicity, looks forward an independent ground-breaking artist who is able to build him/herself and to represent the singularity of what he/she thinks, feels, perceives, imagines and intuit, at the time he/she is conscious about the context of his/her own work and performance as an artist.

This perspective colaborates to analyse when is that our artistic modernity has proposed either modernisms or artistic modernisations. Understanding the latter as “updatings” that foster transformation processes always according to a central reference. From this distinction, it is revealed that one of the reasons for the persistence of our attachment to an artistic hegemonic axis entails –as second hypothesis– the difficulty of surpassing the stigma of backwardness within the same but unequal occidentality. Therefore, “to modernise” becomes then a gesture of escape from all what represent savagery or underdevelopment.

Around these issues, the second part of the thesis inquires into the conditionings derived from the negative evaluation of our own culture, as well as from the adoption of a passive role which tends to become into dependancy or comfortableness. Devalued representation of ourselves that unavoidably shapes the perceptions and expectations of our art, both chilean and latinamerican.

Following this research, the third part of the thesis seeks to understand why practices of subordination have been preserved over time. Which may point –as third hypothesis– to the existence of a latent structure: a *habitus* already engraved in our own history that unconsciously frames our perception, thinking and action. Something that is repeated generation after generation, without the cultural agents can realise about that history is repeating itself. The review of three chilean art discourses, belonging to three periods of latinamerican modernity, helps then to recognise aspirations, erasure marks, inferiority complexes and the inorganicity of those modernisations. Features that somehow define the way in which we understand our culture, and that reveal what we expect about art in the future time.

Presentación

Tal vez la forma más honesta de presentar esta investigación sea poniendo al descubierto la base experiencial desde donde se instala la inquietud que ha promovido la aventura de esta tesis. Como artista visual, a lo largo de mi práctica, mis estudios e incluso como docente, siempre me ha contrariado que el curso del arte local, de lo que se hace, interpreta y valora aquí en Chile, esté comandado por patrones de otros lugares. Tal vez tengo demasiadas expectativas sobre el arte como un espacio de libertad, y eso de andar de la mano de algo/alguien, entiéndase arte euro-estadounidense, se contradice totalmente con mi necesidad de independencia. He visto cómo en las escuelas de arte chilenas, las formas de diseñar mallas curriculares, enseñar y evaluar la práctica han estado supeditadas a los parámetros consagrados del arte hegemónico de turno. Asimismo, cómo la teoría e historia del arte regional se ha enseñado a partir del referente metropolitano, ya sea por similitud o diferencia. Todas pautas muy elocuentes, todas bien fundamentadas, todas bien ancladas en los argumentos de la autoridad. En fin, todos los códigos de validación, circulación y mediación del arte igualmente alineados. Salirse entonces de los parámetros artísticos o teóricos dados es una posibilidad no sólo improbable, sino que también desalentada, por decir lo menos.

En general, no sólo por mi experiencia sino también por lo que registra la historia del arte chileno, he notado una escasa consciencia sobre nuestra observancia, una insuficiente crítica sobre nuestro sistema de validación, y un exiguo examen sobre nuestra pasiva dependencia. ¡Cuántos gestos fundacionales, artísticos y teóricos no han sido más que aspavientos prestados, obedientes y desfasados respecto a la historia del arte central! Y si bien la imposibilidad de hacer un arte y una teoría propios ha sido a veces reprochada—seguramente por ser algo innegable—, todavía no se ha indagado en el origen y en la orgánica de su principio. Luego, lo obvio por obvio se calla y, por callarse, se olvida.

Entonces, todo indica que para no levantar un mero reproche, los pasos de mi investigación deben dirigirse a examinar el origen y las condiciones de persistencia de esta

matriz acatadora. Pero claro, sin abandonar mi lugar de enunciación, es decir, el lugar de una artista que reflexiona sobre lo que conoce: los avatares de los procesos creativos. En este sentido, uno de los desafíos más poderosos será conservar esa base experiencial, de forma tal que la reflexión no se enrede en elucubraciones o suposiciones teóricas que terminen por complejizar y elevar los postulados a una zona quizá más erudita, pero al mismo tiempo más alejada de la práctica.

En consecuencia, la selección de los fundamentos teóricos no buscará dar cuenta de las múltiples teorías en torno al problema, sino más bien, dar consistencia a una argumentación gestada a partir del ejercicio creativo (lo cual dejará inevitablemente de lado teorías tan brillantes y lejanas como las estrellas). Por otra parte, el estudio del fenómeno se realizará en una modalidad macro, lo que descartará la vía del catálogo detallado del microcosmos que compone el campo artístico local, a saber, todos los artistas, obras, estilos o pensamientos. La idea es, en este caso, que “los árboles no impidan ver el bosque”. Esto implica que la selección de obras, artistas, teóricos, modelos, períodos, etc. para el estudio, serán escogidos en virtud de que colaboran con la imagen global del problema. Tengo que advertir que, en pos de esta configuración macro, muchos elementos quedarán fuera de foco; hecho inevitable cuando se privilegia la visión del “bosque”.

La certeza experiencial es la que comanda el puntapié de esta tesis: una parte importante del arte latinoamericano, más que inaugurar programas artísticos a la luz de su contexto, se ha inclinado, contraproducentemente, a acatar la lógica de los estilos reconocidos como modernos, desvirtuando así su modernidad. Como primera hipótesis, planteo que este fenómeno se debe a que el impulso de progreso del arte latinoamericano estuvo dirigido a alcanzar los productos y operaciones que representaban al arte moderno, y no así al desarrollo del espíritu del que procedían, a saber, «lo moderno» del arte. Dicho de otra manera, una parte importante del arte latinoamericano se forjó mediante innumerables modernizaciones artísticas que, en la modalidad de

“puestas al día”, desarrollaron procesos de transformación ajustados a los estilos o movimientos del arte hegemónico como prueba del todo equívoca de su modernidad.

Este acoplamiento entraña –como segunda parte de la hipótesis– la dificultad de sobreponerse al estigma del atraso o subdesarrollo dentro de una misma pero desigual occidentalidad. Es así como, modernizarse representó un gesto de huida frente a todo aquello que se constituyera como retraso, barbarie o abismo. Se trataba de la urgencia de, más que de *ser* modernos, de no quedarse rezagados, acortando así la distancia/diferencia con el mundo civilizado.

Ahora bien, esto invita a preguntarse por qué una vez modernizados y puestos al día, se conservaron ciertas prácticas de subordinación a lo largo del tiempo. Lo que puede indicar –y aquí se emplaza la tercera parte de la hipótesis– la existencia de algo así como una estructura latente anclada en la propia historia, que fijó disposiciones no conscientes que modelaron la percepción, el pensamiento y la acción, generación tras generación; sin que los agentes culturales alcanzaran a percatarse de que repetían la historia.

En resumen, la hipótesis central de esta tesis plantea que existe un mecanismo estructurador de respuestas que, frente a un mismo estímulo –en este caso la amenaza del atraso–, hace activar modernizaciones artísticas/estéticas dirigidas a estar al día con respecto a las formas modernas de turno. Se entiende entonces que el acoger el espíritu moderno y desde ahí inaugurar nuevas rutas creativas o intelectuales, se vuelva una práctica más bien improbable.

Pero vamos por parte, ¿por qué hablar de modernizaciones y no de modernismos? O incluso antes que eso, ¿qué entendemos por arte moderno? La primera parte de esta tesis, titulada “«Lo moderno» en el arte (latinoamericano)”, buscará deshacerse –de manera más general– de las definiciones que centran su sentido en la observación de los productos y operaciones que representan al arte moderno. Aquí, se buscará concebir «lo moderno» en el arte como un fuero interno estable, independiente de la diversidad de formas con que puede ser expresada la modernidad artística/estética, a saber, estilos, teorías, prácticas o maniobras específicas. Obviamente, esta estrategia apunta a hacer

más claros los problemas que plantea la tesis, facilitando así la distinción entre los productos modernos y el espíritu que ha animado su productividad. Nos ayudará el discernir cuándo el impulso de progreso en las artes visuales latinoamericanas se han dirigido a la “forma”, y cuándo han sido, en sí mismas, producto de un aliento moderno. Lo que, en buenas cuentas, implica detectar cuándo las propuestas han perdido su modernidad en virtud de seguir a un modelo. Esta dirección también ayudará a deshacerse de las evaluaciones que han tildado a las particularidades artísticas latinoamericanas como anómalas. Definitivamente, aquí la “forma” no será el indicador de modernidad, sino su espíritu.

El primer capítulo “Arte «moderno», ¿en qué sentido?”, luego de descartar la posibilidad de concebir «lo moderno» del arte a partir de una fórmula estética específica – por su multiplicidad, contradicción o exclusión de propuestas–, busca determinar un núcleo constante dentro de la variedad. Es así como propongo establecer que el motor que impulsa la diversidad de todas las respuestas modernas es una subjetividad liberada. Subjetividad moderna cuyas bases de autoconsciencia, autonomía en el hacer, crítica e individualidad, configuran planteamientos independientes, capaces de pensarse y de rebelarse críticamente frente a todo lo normativo. A esta específica modalidad de la modernidad estética liberada de todas las limitaciones, Jürgen Habermas la llama “subjetividad descentrada”. Descentrada e independizada –agrego yo– para abrir una ruta que posibilite la autorrealización de la individualidad. Ajustando el término, hablaremos entonces de una “subjetividad desplazada” capaz de abrir una nueva dirección creativa siempre ligada a la esfera e instante de su aparición.

La fase de la modernidad, el marco histórico-social y las pautas vigentes desde donde se rebela el artista serán fundamentales para reconocer cómo actúa y se manifiesta este fuero interno. Concisamente, este principio será puesto a prueba mediante la revisión de tres artistas y sus propuestas: Theodore Gericault, Paul Cézanne y Marcel Duchamp, correspondientes a las tres fases de la modernidad Europea postuladas por Marshall Berman. Como decía antes, esta variabilidad que conserva el mismo fuero de «lo

moderno», me permitirá detectar particularidades de la plástica latinoamericana sin verlas como anomalías con respecto a un modelo dominante.

En el segundo capítulo “Otras modernidades”, buscaré consolidar la concepción de las múltiples modernidades, en este caso, de las múltiples respuestas de la modernidad que incluyen al arte latinoamericano. Shmuel N. Eisenstadt considera que los programas culturales de la modernidad son descifrados y transformados a la luz de cada sociedad; reflexión que me permite un sano alejamiento de las narrativas que uniformizan las fases y metas del arte moderno latinoamericano según los parámetros euro-estadounidense. Sin embargo, esta perspectiva teórica también me exige que, dentro del manto de la diversidad, ponga atención en no dar por modernas propuestas artísticas que realmente carezcan de ese fuero interno. Particularmente, los paradigmas de la traducción, de la apropiación o de cualquier maniobra de mestizaje pueden caer fácilmente en la modalidad de la “versión acrítica” de algún estilo hegemónico; asunto nada más alejado de una subjetividad desplazada conducente a abrir “otra dirección”: la propia dirección. Incluso una apropiación crítica corre el riesgo de convertirse en una normatividad del lamento, que desde su trinchera no logre desapegarse de su referente, o sea, de su supuesto victimario. En algunos de estos casos, los planteamientos creativos o teóricos pueden llegar a definirse sólo en virtud de estar en “oposición a”, más que por conectarse profundamente con sus propios deseos o verdaderas necesidades.

Una vez señalados los baches de esta perspectiva teórica, en el tercer capítulo de esta primera parte de la tesis, “Subjetividad desplazada en el arte latinoamericano”, y siguiendo la misma lógica anterior, pondré a prueba la modernidad de tres artistas regionales: Francisco Laso, Tarsila Do Amaral y Elías Adasme, según tres fases de la modernidad Latinoamericana descritas por Grinor Rojo. A través de sus obras, podremos apreciar de qué manera el arte latinoamericano comprendió y asimiló «lo moderno» en el arte, y de qué forma específica lo manifestó en su contexto. Esta variabilidad de respuestas nos conduce a aceptar la idea de que en Latinoamérica «lo moderno» se materializó siguiendo sus particulares experiencias y visiones; pero, al mismo tiempo, nos

hace poner en duda la modernidad de las propuestas que se enfocaron en reproducir o realizar versiones de un modelo oficial.

La segunda parte de esta investigación, “Modernización artística y el estigma de la identidad del subdesarrollado en América Latina”, estará dirigida a establecer las causas que promovieron las modernizaciones artísticas y cómo la adhesión a pautas consagradas fue modelando no sólo nuestro quehacer, sino que también la apreciación y reflexión sobre nuestro arte.

Su primer capítulo “Modernizaciones artísticas”, establece las diferencias entre modernismo y modernizaciones artísticas. A grandes rasgos, el primero caracterizado por ser manifestación y respuesta de «lo moderno», y la segunda, por ser “puesta al día” de los productos, pautas o maniobras del arte moderno hegemónico. Esta distinción permite comprender cómo el modernizar, es decir, el hacer que algo pase a ser moderno, puede invalidar «lo moderno» en el arte al tornarse dependiente de un referente. La ausencia de autonomía, autoconsciencia, ruptura crítica o individualidad artística, evidentemente atenta contra la subjetividad desplazada, a saber, contra la libertad, el examen de las prácticas, la rebeldía, la renovación de los recursos y la búsqueda de una expresión artística propia.

A partir de esta distinción, en el segundo capítulo se indagará en “La identidad del subdesarrollado” como detonador relativamente consciente de las modernizaciones artísticas. Según la hipótesis, este se encontraría en la autoimagen propia de las culturas marcadas por el estigma del atraso. En dirección a esta premisa, y siguiendo la ruta teórica de Marcos García de la Huerta y Jorge Larraín, esta sección dará cuenta del proceso de conformación de la identidad. En primer lugar, se indagará en cómo la identidad, esa autoimagen o narración efímera con la que nos identificamos provisionalmente para comprendernos, ha sido modelada por las significaciones imaginarias del progreso emitidas por la cultura hegemónica. Así como también se ha visto influenciada por un discurso cultural de la nación comprometido con intereses y enfoques de los grupos dominantes de la propia sociedad. Para tal planteamiento, daré como ejemplo el caso de

la inauguración por parte del Estado chileno de la primera Academia de Pintura, en 1849. Proyecto que encarnó un signo de civilidad y de estímulo patriótico para consolidar el proyecto republicano de entonces; el cual, al no ser capaz de reconocer la posibilidad de su propio aporte cultural, no hizo más que adoptar el modelo de quien ostentaba una posición cultural “adelantada”, a fin de salir de su estado de retraso y certificarse como “moderno”.

Como contraparte, se destaca que, si bien estas concepciones han marcado fuertemente la representación sobre nosotros mismos y nuestras acciones, las configuraciones de nuestra identidad cultural también han pasado por la identificación de características comunes que han permitido la definición y la conexión grupal. De hecho, los mismos agentes culturales, en el intento de fijar una esencia –en este caso artística y latinoamericana– muchas veces han obviado el hecho de que la autoimagen o narración que construimos sobre nuestra cultura, es efímera y diversa; o bien, han exacerbado las diferencias con respecto a la cultura hegemónica a fin de hacer visible su carácter distintivo y específico, negando sesgadamente sus aportes.

Ahora, volviendo a la perspectiva que me convoca, el capítulo tercero de esta segunda parte, “Algunas percepciones y aspiraciones desde la lógica de la modernización artística”, se dirige a develar a través del análisis de algunos textos críticos de Ticio Escobar, Diana Wechsler y Nelly Richard, cómo el hecho de adherirnos a pautas consagradas a fin de validarnos fue modelando nuestra apreciación y reflexión sobre el arte y nosotros mismos; tergiversando, no comprendiendo, o simplemente acomodando nuestros discursos a fin de ser “modernos”. Esta dirección apunta a señalar que, finalmente, nuestro retraso no aconteció por el hecho de no cumplir con las etapas o pautas de la cultura dominante, sino por no haber superado el propio letargo creativo e intelectual; así como también, por haber apostado a la importación de la forma o letra consagrada. Las marcas de la subestima, conjuntamente con las ansias de validación y la aversión al riesgo, han desorientado la búsqueda de la modernidad, a saber, nos han puesto tras interpretaciones, procedimientos, métodos o fórmulas ajenas. Así, el arte

colonial hubo de ser objetado para instalar al academicismo; el academicismo, para instalar al impresionismo; el impresionismo para apostar al cezannismo; el cezannismo para dar lugar al geometrismo; éste para el informalismo; el informalismo para introducir el conceptualismo... y así sucesivamente.

La tercera y última parte de esta tesis tiene por finalidad concretar el análisis del sistema que da origen a las modernizaciones artísticas, así como también observar sus particulares formas y efectos durante su ejercicio discursivo. En concreto, busca indagar ya no en las respuestas relativamente conscientes suscitadas por la identidad del subdesarrollado, sino que en las respuestas mecánicas e inconscientes que a lo largo del tiempo van marcando las disposiciones de subalternidad.

Luego de la expansión necesaria para esta investigación, se retorna al arte chileno o, más precisamente, al discurso de sus modernizaciones artísticas. Para facilitar su observación, seleccionaré modernizaciones ocurridas en tiempos de reforma social o de transformación cultural, ya que en esas épocas se hace más explícita la urgente necesidad de una “puesta al día” a fin de entrar en la corriente de la modernidad. Tres son los tiempos que distingo: la primera Academia de Pintura en el contexto de la fundación de la nación, el grupo Montparnasse surgido en tiempos de la caída de los límites oligárquicos, y la Escena de Avanzada en el período de la dictadura militar de Pinochet. Si bien cada modernización responde a un mismo sistema de disposiciones, su práctica discursiva se desplegará siguiendo sus propias especificidades históricas. Hago, sí, la advertencia de que esta exploración apunta al problema específico: las modernizaciones artísticas, por lo que en ningún caso representa al discurso o al arte chileno en su totalidad.

Los textos examinados para el primer período serán el *Discurso inaugural* y el *Reglamento de la Academia de Pintura* –durante la dirección de Alejandro Cicarelli–, notas de prensa y textos de arte, en especial los de Vicente Grez en torno a la obra de Antonio Smith. Para el segundo período, las declaraciones y entrevistas realizadas en el Diario la Nación por Jean Emar y los artistas del Grupo Montparnasse o afines. Y para el tercero, principalmente *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*, de Nelly Richard.

El primer capítulo de esta tercera parte de la tesis, “El *habitus* modernizante del arte chileno”, se centra principalmente en detectar la persistencia del malestar sobre lo mimético a través de distintas citas históricas. La regularidad de la inclinación acopladora e inorgánica del arte chileno hace pensar que existe un mecanismo estructurador inconsciente que modela los esquemas de percepción, de pensamiento o de acción a pesar de las críticas realizadas. Al respecto, el concepto de “*habitus*” de Pierre Bourdieu colabora enormemente para comprender esta regularidad y persistencia.

El *habitus*, basado en un sistema de disposiciones duraderas, transferibles, adaptables y compatibles con sus condiciones de existencia –lo que dificulta el deducir su operatividad–, genera respuestas de producción internalizadas por una lógica práctica fundada en la historia, sin llegar a recurrir a la reflexión consciente. Así, frente a un mismo estímulo, como en este caso es la amenaza del atraso, se respondería repitiendo la misma disposición.

Para indagar en la vivencia pasada, en el segundo capítulo “Experiencia fundante del *habitus* modernizante”, volveré a examinar el caso de la Academia de Pintura chilena, ya que sus huellas habrán de marcar fuertemente las coordenadas futuras. En general, adelanto que la fuerte autoridad de la cultura metropolitana y su latente juicio menoscabador, conjuntamente con la adopción acrítica de un modelo artístico que nada tenía que ver con nuestra cultura sellaron la pauta. Veremos entonces cómo en el tiempo fundacional de la nación, cuando se inaugura un sistema de arte moderno, se instaló el *habitus* modernizante: “adoptar para progresar”.

Tres son las constantes en el sistema de este *habitus*, las cuales serán desarrolladas en los capítulos siguientes. El tercer capítulo de esta tercera parte, “Borrón y cuenta novedosa: negación sustitutiva del legado cultural”, indaga sobre la negación/omisión del legado y de los recursos locales en vistas a adoptar pautas hegemónicas que, si bien son novedosas para la cultura local, faltan a un requisito esencial de lo moderno en tanto nuevo: no inauguran una nueva dirección creativa. La autopercepción negativa, la inadmisibilidad de una continuidad transformadora del legado cultural propio, y la

sustitución de un legado cultural metropolitano por otro, son las constantes que serán analizadas en el discurso de la Academia de Pintura, del Grupo Montparnasse y de la Escena de Avanzada. Independientemente de sus contenidos específicos, en cada período se hará visible la misma inclinación.

En el cuarto capítulo “Pautas inorgánicas”, que se constituye como consecuencia del anterior, se da cuenta de cómo, al subestimar la valía de las propias ideas y los recursos culturales disponibles, se impide la gestación de lecturas y planteamientos acordes al propio contexto. En otras palabras, a causa de que las condiciones materiales y espirituales que dieron origen a las ideas importadas no fueron las mismas que las del medio local, se producen descalces e incongruencias. Clave para este análisis será el aporte teórico de Roberto Schwarz relativo al concepto de “ideas fuera de lugar”, el cual describe que, a fin de modernizarnos, se incorporan “ideas ilustres” como una peculiar forma orgullosa-ornamental, es decir, como prueba de modernidad y al mismo tiempo de distinción. Por lo tanto, ya que las ideas importadas no logran articularse completamente con el tejido cultural y artístico chileno, y tomando en consideración que la instalación de cada propuesta se da mediante un gesto de quiebre abrupto, lo que prima son (en mayor o menos medida) los descalces y descontextualizaciones.

Finalmente, en el último capítulo “La razón como medio y medida para todo progreso”, se examina un componente que, aun cuando no está presente en todas las modernizaciones del arte chileno, su enérgica estampa ha modelado, sin lugar a dudas, las concepciones sobre lo que representa el progreso artístico en Chile. A pesar de la gran diversidad de las propuestas modernistas, las modernizaciones del arte chileno han desestimado frecuentemente las vías no-rationales, optando por un tipo de propuestas reguladas por pautas objetivas e invariables o de gran peso analítico, ya sea formal o conceptual. Tendencia fuertemente influida, en principio, por el modelo modernizador de José Faustino Sarmiento quien contrapuso civilización y barbarie. Así como también marcada, luego, por la urgente necesidad de adoptar un lenguaje “internacional” que nos

permitiera comunicarnos con el mundo y así librarnos del aislamiento; de aquel sombrío e inmóvil abismo encarnado en esta tierra al fin del mundo...

PRIMERA PARTE

«LO MODERNO» EN EL ARTE
(LATINOAMERICANO)

Introducción

Como fue señalado en la presentación, esta primera parte está dirigida a repensar el concepto de «lo moderno» en el arte a fin de evitar, primero, reducirlo y acotarlo a un estilo o manera de hacer arte, y, segundo, despojarnos de la disposición de apreciar cualquier desvío del arte latinoamericano como una situación anómala respecto de un modelo hegemónico supuestamente original y único. Asimismo, este bloque sentará las bases conceptuales para distinguir la diferencia entre modernismos y modernizaciones artísticas latinoamericanas; esto es, como antesala para el desarrollo de la segunda y tercera parte de esta investigación.

En el primer capítulo se realizará una revisión general de algunas teorías en torno a la definición de arte moderno y/o vanguardia –P. Burger, C. Greenberg, y T.J. Clark–. Nada más lejos que pretender dar cuenta de todas las teorías entorno a la modernidad estética o de realizar una exposición detallada de las posturas teóricas que cito, esta reunión busca señalar la disconformidad que surge tras fijar postulados tomando en cuenta la “forma”, a saber, las características estéticas u operacionales de los planteamientos artísticos. Esta búsqueda abre la necesidad de desprender de ellas un núcleo común, haciendo necesario establecer condiciones constantes para comprender qué entrañaría el arte moderno más allá de sus caleidoscópicas respuestas y teorías. Reconocer «lo moderno» en el arte considerando el motor que gesta sus respuestas, esto es, su particular subjetividad, parece ser el camino más amplio. Subjetividad moderna cuyos pilares de autonomía, autoconciencia, crítica e individuación, podrían configurar un tipo de planteamiento capaz de autoconstruirse y manifestar su peculiaridad en forma independiente, al tiempo que exhibir su quehacer como justificado y consciente de sí mismo. Particularmente en la modernidad estética este proceso provocó no sólo un distanciamiento de la tradición o de las convenciones cotidianas, sino que además un cuestionamiento del arte en su historia. Siguiendo la ruta teórica de Jürgen Habermas, hablaremos de una “subjetividad descentrada”, liberada de toda limitación, imperativo, uso y convención, es decir, de una

subversión dirigida en contra de toda normatividad operante.

Tal ruptura propicia el desplazamiento hacia otra zona de exploración. Se trata de un viraje que abre/inaugura un nuevo territorio desde el impulso de la individualización artística, lo que posibilita la autorrealización de su peculiaridad; de gestarse como una unidad aparte que hace valer sus pretensiones. Considerando esto, el término “subjetividad descentrada” de Habermas mudará aquí a “subjetividad desplazada”, la cual alberga, según propongo, tanto la idea de la ruptura como la del avance de lo artístico/estético en otra dirección: en la propia dirección.

Importante es señalar que estas condiciones se activan dentro de la lógica moderna del progreso, del “avance”, sea este positivo o negativo, lo que demarca una realidad siempre creadora y en constante renovación. Este impulso se materializa en el arte mediante la configuración de diversos saltos, revuelcos o desvíos, que más que “perfeccionar” el arte, huyen de las determinaciones y convencionalismos que frenan la renovación creativa. Entonces, se trata de avanzar en la dirección propia para no morir por efecto de la regulación.

Fundamental será también especificar que esa “regulación” estuvo enmarcada dentro de un contexto específico de experiencias y visiones. Considerar las variantes contingentes que expresaron «lo moderno», nos permitirá reconocer que las obras modernas permanecieron radicalmente ligadas al instante y a la esfera de su aparición. Como decía, el tomar en cuenta la particular fase de la modernidad, el marco histórico-social y las pautas vigentes desde donde se rebelaba el artista y se revelaba «lo moderno» en el arte, será gravitante para percibir la multiplicidad de sus respuestas. Respuestas presentadas, a modo de ejemplificación general, mediante tres casos: Theodore Gericault como nexo entre la primera y segunda modernidad, Paul Cézanne como bisagra entre la segunda y tercera modernidad, y Marcel Duchamp como enlace entre la tercera y el período subsiguiente.

Justamente el dar constancia de la existencia de un núcleo moderno manifiesto en una variabilidad de respuestas, es lo que me permitirá luego revisar otras

particularidades; no sólo en distintos tiempos, sino que también en otros espacios, específicamente en Latinoamérica. Es así como el segundo capítulo nos introducirá en la concepción de las múltiples modernidades, considerando que los programas culturales de la modernidad han sido descifrados y transformados a la luz de cada sociedad. Esta perspectiva cuestiona a las narrativas homogenizantes y globalizantes que uniformizan las fases y metas existentes en las diversas sociedades y culturas. Este enfoque comprende, además, el concebir que la modernidad no es sólo un tipo de organización social, sino que es también una narrativa, una “idea” de modernidad que se va transformando en función de los acontecimientos sociales, políticos, culturales y económicos que la configuran.

Ahora bien, no sólo el correlato análogo y homogéneo es un peligro para reconocer modernidades particulares, sino que la misma perspectiva de la multiplicidad lo es. Un análisis laxo o complaciente bien puede dar por moderno a elementos que no lo son en absoluto. Este capítulo expondrá, entonces, los riesgos que conlleva el modelo de la diversidad moderna en el ámbito artístico latinoamericano, en particular, en el despliegue de los paradigmas de la traducción, la apropiación –acoplada o crítica– y el mestizaje. Como veremos, estas maniobras muchas veces se dirigen a edificar “versiones” de algún estilo hegemónico, más que a gestar propuestas fundamentadas desde una subjetividad desplazada. Vale decir, no asumen una investigación estética capaz de reconvertir los recursos disponibles en miras a abrir una nueva ruta creativa. Incluso, como advertía en la presentación, la “apropiación crítica” corre el riesgo de transformarse en normatividad y dependencia. Su reelaboración paródica puede devenir en naturalización del lamento o de la mofa; estrategias que finalmente no logran desapegarse de su victimario o, peor aun, manipulan su refunfuño para insertarse, por la retaguardia, en la misma cultura/circuito que critican o remedan.

Lo cierto es que si las propuestas modernas del arte latinoamericano cuentan con vivencias e interpretaciones particulares de la modernidad, es esperable que manifiesten «lo moderno» de forma diferente a los planteamientos del arte euro-estadounidense. El tercer capítulo intentará dilucidar de qué manera el arte latinoamericano comprendió y

asimiló «lo moderno» en el arte, y de qué forma específica lo manifestó en su contexto. Este enfoque hará posible desprenderse del prejuicio de apreciar las particularidades artísticas latinoamericanas como anómalas. Ya que la modernidad en Latinoamérica ha sido diferente (compleja, confusa o, muchas veces, “a medias”), las visiones y respuestas de tales transformaciones tendrían que ser distintas en virtud de su congruencia. Y como lo constataremos, así lo fueron. Tres ejemplos del arte latinoamericano servirán para hacer visible esta reflexión. Siguiendo la lógica del capítulo anterior, en el tercer capítulo serán seleccionados tres artistas según tres fases de la modernidad Latinoamericana. El de la primera modernidad, que va desde mediado del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, con la obra paradigmática de Francisco Laso. El segundo período, el de la modernidad populista o desarrollista, que va desde 1920 a 1972, donde la obra de Tarsila Do Amaral es un ejemplo capital. Y la tercera modernidad, que se inicia con los golpes militares y se extiende, como fecha provisional, hasta los años 90, donde la obra de Elías Adasme nos ofrece un claro ejemplo del modernismo latinoamericano.

Capítulo I. Arte «moderno», ¿en qué sentido?

Ciertamente, la pregunta ¿es posible seguir siendo modernos? me parece pertinente y necesaria. No hemos agotado a la modernidad. Quizás sólo conocemos su vértice, la punta blanca de un iceberg que tiene un océano oscuro, infinito, aún por descubrir. En América Latina, caracterizada por naciones cuyos proyectos de fundación y de destino son, también, modernos –a diferencia de la mayoría de las naciones del mundo– la pregunta sobre la modernidad es aún más urgente. Hay toda una generación de artistas emergentes produciendo “a partir de” la modernidad, y ello es clave¹.

El tema de la modernidad fue y sigue siendo una constante en los discursos sobre arte latinoamericano, apareciendo una y otra vez variadas reformulaciones. En las palabras del curador en jefe de la 30ª Bienal de São Paulo del 2012, el venezolano Luis Pérez-Oramas, podemos comprobar que la modernidad no sólo se observa retrospectivamente, sino que también se traza en el presente: “¿es posible seguir siendo modernos?”. La recurrencia sobre este tema puede indicarnos, como dice el curador, que hay un océano infinito y oscuro por descubrir. Recojo, pues, esta invitación como un aliciente a la indagación abierta, sin omisiones, ni previsiones. Es decir, como un estímulo para des-cubrir tanto los naufragios solapados bajo el manto teórico de la historia del arte latinoamericano, así como también los tesoros que, por desconocer su valor, yacen inertes en el fondo. Ciertamente no hemos agotado a la modernidad, en parte también, porque muchos de sus aspectos apenas se han mantenido a flote sobre la superficie de nuestro océano.

Dejando a un lado el cuestionamiento de la pertenecía actual a la época Moderna, en el ámbito del arte la pregunta que plantea Pérez-Oramas abre varios problemas. Primero nos obliga a preguntarnos, ¿qué hace ser moderna a una propuesta artística? Esta

¹ Luis Enrique Pérez-Oramas (2012)

cuestión exige una toma de posición para definirla: o nos enfocamos en los productos (obras, pensamientos, expresiones, acciones, etc.) y operaciones consagradas como modernos, o lo hacemos en la productividad de la cual proceden estas mismas. Esta distinción instala otra duda: producir a partir de las temáticas o recursos formales identificados en el pasado como modernos, ¿nos haría *ser* necesariamente modernos? En este caso habría que cuestionar hasta qué punto una re-lectura de lo consagrado como moderno traicionaría o no la condición misma de lo moderno en tanto «nuevo». Y, finalmente, cabe la pregunta (que tal vez debiera haber sido la primera en plantearse): ¿Cómo y cuándo hemos llegado a ser modernos?, de tal forma de preguntarnos, luego, si es posible seguir siéndolo.

Es habitual que estos problemas se entrecrucen y confundan, en primera instancia, por la variación de contextos donde el término «moderno» ha sido utilizado. El vocablo *modernus* se utiliza por primera vez a finales del siglo V para separar la vieja y la nueva concepción del mundo, en particular, el cambio de época entre la antigua Roma con su pagana cultura, y el nuevo mundo cristiano; donde el cristianismo (*moderni*: moderno) es “lo nuevo”, “lo actual”, “lo de hoy”, opuesto a “lo de ayer”². En adelante, el término recorre la historia adaptándose a su contexto. A modo de enumeración somera se pueden destacar: el siglo IX cuando el término adquiere una gran difusión aplicándosele a la época de Carlomagno; el siglo XIII, cuando en filosofía se establece la diferencia entre los *antiqui* y los *moderni* que introduce el aristotelismo, desplazando al platonismo que hasta entonces se mantenía como la línea filosófica dominante; en el movimiento cultural renacentista cuando los humanistas restablecen lo *moderni* en relación a una conciencia profunda de apartamiento de la concepción histórica medieval (época de las tinieblas). En el siglo XVII, en cambio, durante *La Querelle des Anciens et des Modernes* iniciada en Francia el 27 de enero de 1687, los “modernos” ponen en cuestión la imitación de los modelos antiguos (asociada al concepto aristotélico de perfección), separándose del pasado mediante la autocomprensión histórica de una nueva actualidad. Finalmente, a

² Fernando Vergara (2013: 8-10)

mediados del siglo XIX en el terreno de las Bellas Artes, el adjetivo “moderno” se sustantiva, conservando hasta hoy un sentido de tipo estético (erradamente limitado a la estética analítica-formal).

Ahora, como podemos reconocer, por debajo de estas especificidades, el término moderno se ha utilizado –principalmente durante la aceleración acaecida en la época histórica– en situaciones de innovación, renovación, superación; asociado a lo nuevo, al espíritu primordial de su tiempo, a “lo actual” opuesto a “lo de ayer”. Esto implica que los productos y operaciones que fueron contemplados en cierto tiempo como modernos, bien pueden dejar de serlo. Por tanto, la dificultad para comprender el concepto radica en que si bien posee un significado relativamente estable, remite a referentes inestables, como lo vimos, al cristianismo, al carlomagnismo, al aristotelismo, al humanismo, a la ilustración, al formalismo, etc. dependiendo de la época donde se inscriba.

La inestabilidad de lo que indicamos como moderno hace que identificar su espíritu, particularmente en Latinoamérica, sea una tarea más dificultosa. Claro, porque a la mutación se le suma la hegemonía de sus estándares, aunque estos sean transitorios. Es decir, lo que aquí debemos reconocer como moderno nace ya modelado por quienes ostentan el poder cultural, económico o social. Esto involucra que actualizarnos, ponernos al día o traducir una modernidad dada, no necesariamente nos conduce a *ser* modernos (como veremos más adelante), así como nos puede impedir reconocer cuándo hemos sido modernos sin darnos cuenta. Ya que «lo moderno» en el arte ha estado regido por modelos hegemónicos, es posible que el reconocimiento de las propuestas modernas propias, al ser distintas a las predominantes, pasen desapercibidas o menospreciadas, tanto para las metrópolis como para nosotros mismos. Por tanto, antes de pensar en dar una respuesta a la pregunta de Pérez-Oramas, será necesario preguntarse qué hace ser moderna a una propuesta artística más allá de la variabilidad y de la consagración de sus modelos.

1. Núcleo semántico de tipo estético

Al combinar «arte» + «moderno» lo que prevalece en la interpretación general es la asociación con el arte vanguardista. Habermas señala que en la Edad Moderna el adjetivo «moderno» comienza a sustantivarse a mediados del siglo XIX en el terreno de las Bellas Artes, “mantenido hasta hoy un núcleo semántico de tipo estético que viene acuñado por la autocomprensión del arte vanguardista”³. Si analizamos las palabras de Habermas podremos advertir que el término «moderno» se nominó en lo artístico albergando dos aspectos. Primero, se reconoce que existe un sentido central procedente de los rasgos estéticos propios de los movimientos vanguardistas. Y segundo, que este núcleo ha sido acuñado por una disposición interna que Habermas llama “autocomprensión”. Entonces, si formulamos la pregunta en términos generales: ¿Qué haría ser moderna a una propuesta artística?, nos encontramos con dos perspectivas posibles a indagar: o nos concentramos en las características estéticas vanguardistas, o en la productividad de la que ellas proceden. Ya que lo que prevalece en el sentido común ha sido asociar «lo moderno» a los productos o maniobras vanguardistas, veremos primero esta alternativa.

En principio, según lo que nos propone Habermas, entenderemos por arte vanguardista su acepción general: arte innovador y revolucionario que se constituye como ruptura de y con una tradición. Entonces, si tomamos la fecha que ha dado el filósofo alemán, mediados del siglo XIX, podríamos enumerar a varios de sus *ismos*: impresionismo, postimpresionismos, cubismo, futurismo, suprematismo, neoplasticismo, constructivismo, dadaísmo, expresionismo, surrealismo, neovanguardismos (Habermas no hubiese aceptado a este último⁴). E incluso, retrocediendo antes de la fecha dada, podríamos incluir al romanticismo, considerado por el mismo Habermas, Octavio Paz, y tantos otros, como un movimiento moderno independiente de la sustantivación del término:

³ Jürgen Habermas (1989: 19)

⁴ Habermas parece adherirse a las críticas de Peter Bürger y Octavio Paz respecto a las neovanguardias, viéndolas como actos repetitivos de las vanguardias históricas. Ver Jürgen Habermas (1992:90).

A lo largo del siglo XIX, del espíritu romántico surgió aquella conciencia radicalizada de la modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos. [Este modernismo] establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente, y nosotros somos, de algún modo, todavía contemporáneos de aquel tipo de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo XIX.⁵

Volviendo a los *ismos*, ya que esta primera aproximación considera que el sentido de «lo moderno» en el arte se desprende de propuestas estéticas vanguardistas, tendríamos que mencionar, aun cuando la síntesis sea burda, al menos algunos aspectos distintivos: huella espontánea de la mirada del artista (romanticismo), sistematización de la percepción (impresionismo), síntesis de las formas del mundo (cezannismo), abandono de las formas del mundo (suprematismo), utilización del lenguaje plástico objetivo (neoplasticismo), deformación crítica de la realidad imperante (expresionismo), abandono del ilusionismo (cubismo analítico), alusión al movimiento (futurismo), negación del sentido (dadaísmo), afirmación de sentidos inconscientes (surrealismo)... Creo que no es necesario continuar. Basta con nombrar algunos aspectos para que concordemos en que intentar definir «lo moderno» en el arte a partir de un conjunto de proposiciones estéticas-artísticas asociadas a los movimientos vanguardistas es, por decir lo menos, quimérico. Incluir en una definición a sus variados, dispares y muchas veces contradictorias ideas, recursos, gestos, formatos y operaciones, sería una misión literalmente imposible.

Otra alternativa sería acotar el núcleo tomando la definición de vanguardia histórica que ofrece Peter Bürger⁶. Esta, a grandes rasgos, la define como movimientos orientados a confrontar la idea del “arte por el arte”, es decir, a combatir la autonomía en tanto atributo del arte burgués. Esta noción de vanguardia apunta a una autocrítica que dirige su acción hacia el rechazo de la institución artística que dicta y controla la producción, la distribución y la recepción de las obras. Sumado a esta idea, la vanguardia cuestiona el

⁵ Jürger Habermas (1992:88).

⁶ Peter Bürger (1987)

estatuto del arte y del artista. El arte no sería un medio ni un instrumento para expresar ideas o emociones ajenas a su realización: el arte vanguardista aspira a ser realidad misma. De ahí la importancia que da esta perspectiva al hecho de reintegrar el arte a la actividad vital, desde una intención socio-política que busca transformar la sociedad, reorganizando la praxis vital por medio del arte.

El inconveniente de esta alternativa es que las propuestas que se encuadran en ella son relativamente pocas. Sólo se podría configurar un núcleo vanguardista considerando el dadá, las vanguardias rusas posteriores a la Revolución de Octubre, el primer surrealismo, y, parcialmente, el futurismo italiano y el expresionismo alemán. Esta selección se basa en la tesis de que las vanguardias “no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición”⁷. En relación al cubismo, el teórico destaca su cuestionamiento al sistema de representación vigente desde el Renacimiento, por lo que lo incluye entre los movimientos históricos de vanguardia. Incluso no del todo rigurosa, si consideramos que su tesis exigía, no sólo rechazar un procedimiento artístico anterior, sino que la superación del arte en la praxis vital.

Como podemos deducir, si la vanguardia se define como un arte innovador y revolucionario que se constituye como ruptura de la institución del arte, no sólo se excluiría a muchas de las proposiciones antes mencionadas, sino que además se confinaría su subversión a una breve, fallida y limitada vida. Ciertamente que la definición de Bürger ayuda a identificar un grupo peculiar de vanguardismo radical, pero para el propósito que nos convoca, que es definir el eje transversal de «lo moderno» en el arte, esta perspectiva no nos resulta provechosa.

Otra posibilidad es concentrarnos en la tendencia analítica-formal, herencia de la experimentación cubista. Clement Greenberg postula que la trayectoria para el progreso del arte moderno debía avanzar hacia un mayor énfasis en sus elementos formales, llevando así el arte a la abstracción pura (formalismo). Propone el análisis y la

⁷ *Op. cit* p 54

experimentación de las posibilidades concentradas en su propio medio o técnica – *medium*–. En otras palabras, postula que las artes se replieguen dentro de ellas mismas para proteger sus particulares valores, excluyendo todo lo que no esté implicado en sus factores propios. Plantea el abandono de la narrativa y la representación, descartando también cualquier intención socio-política. En especial, alabó el expresionismo abstracto, la pintura de campos de color y la abstracción escultórica⁸. Nuevamente, la definición de Greenberg ayuda a identificar a un grupo peculiar de artistas modernos, resultando una definición bastante limitada para nuestro propósito.

Como podemos apreciar, sólo bastaría con tomar una posición teórica para que algo quede fuera, ya sea a nivel programático, procesual, formal o material.

Timothy J. Clark señala que sus esfuerzos como teórico se han enfocado justamente en tratar de sacar a la modernidad artística de la reducción estrecha e insatisfactoria que muchas proclamas han postulado como definitivas:

El propio Greenberg sabía que existían intereses contrapuestos y muy pronunciados dentro de la modernidad. Que la modernidad consistía en la mezcla y expansión de los medios. Él pensaba que todo aquello no era más que ruido. Una interferencia en el mensaje de la misión central de la modernidad, que no era otra que predicar y fortalecer cada arte desde cada una de sus armas específicas. ¿Cuál es el ámbito específico de la pintura, en oposición al de la escultura o en oposición al de la poesía? Creo que esa era la motivación que impulsó a Matisse, pero no era la motivación de Schwitters, ni creo que haya sido la motivación que guiaba a Pollock. Pollock fue un pintor de la cabeza a los pies, pero también fue un temerario que trataba constantemente de inventar nuevas formas en que la pintura pudiera rebasar sus propios límites; alcanzar una escala mayor.⁹

Siguiendo esta línea argumental, si la modernidad artística es “mezcla y expansión”, evidentemente cada vez se tornaría más dificultosa la tarea de conciliar sus múltiples productos u operaciones en una definición. Por otra parte, si nos ajustamos a una teoría

⁸ Clement Greenberg (2006)

⁹ Timothy J. Clark (2013)

en torno a planteamientos específicos, inevitablemente dejaríamos fuera a muchas propuestas modernas. O, peor aun, se podrían presentar ambigüedades tan nefastas que, por ejemplo, se lleguen a considerar los planteamientos vanguardistas como una crítica al “arte moderno”, (mal) entendido como categoría asociada únicamente a lo analítico formal.

Por otra parte, el intento de definir «lo moderno» en el arte desde los productos o maniobras, siempre corre el riesgo de confundirse con la inútil pretensión, que le pesa tanto a artistas como a teóricos, de establecer cómo “debe ser” materialmente el arte moderno. Inútil, porque la infructuosidad de su tarea ha sido constatada doblemente con el paso del tiempo. Primero, porque por mucho que se intente fijar un orden, la práctica artística siempre va a saltar en otra dirección para no morir por estancamiento. Aquí cabe citar la frase atribuida a Duchamp: “el arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas”. Y segundo, inútil, ya que las propuestas modernas, justamente en virtud de su modernidad, cambian apenas las nombramos. Cambian para rebasar los límites, los axiomas y los cánones que son incesantemente propuestos o impuestos por la institución, por la sociedad y por los mismos artistas y teóricos. Como vemos, intentar definir su significado a partir de referentes inestables, productos o maniobras cambiantes, no constituiría un camino fiable.

2. «Lo moderno» en el arte como fuero interno

Ya que resulta infructuoso intentar definir la modernidad de las obras artísticas a partir de una línea dominante de propuestas o teorías estéticas, tomaré el segundo camino, el de examinar el fuero interno de la cual proceden; lo que en buenas cuentas constituye la condición constante para la conformación de lo variable. Hablo de esa disposición que atraviesa los diversos productos u operaciones del arte moderno, esa que persiste por debajo de las apreciaciones oscilantes entre aciertos o fallas de sus proyectos.

Hablo de ese arrojito que se desenvuelve subterráneamente por los distintos escenarios y particulares visiones.

Como decía, Habermas señala que el núcleo semántico que se desprende de «lo moderno» en el arte viene acuñado por la autocomprensión del arte vanguardista. Clave será entonces reconocer cómo se gesta esta autocomprensión moderna, junto con otras disposiciones. Por eso esta vez nos fijaremos no en los efectos (productos), sino que en la causa, a saber, en el surgimiento del sujeto artístico moderno. Estos aspectos nos permitirán comprender cómo el mundo moderno fue configurando a un artista capaz de autoconstruirse y manifestar su peculiaridad en forma autónoma, al tiempo que exhibe su quehacer como justificado y consciente de sí mismo. Para seguir el curso de esta idea será fundamental indagar en el concepto de subjetividad moderna.

Una mirada general nos hace apreciar que la Modernidad se identifica por la instauración de un profundo cambio en los patrones de la cultura occidental, caracterizada por la afirmación de la racionalidad del y desde el sujeto. Esta visión encuentra sus bases en el *cogito ergo sum* de Descartes (1637) y en el *sapere aude* de Kant (1784)¹⁰. Los planteamientos de ambos filósofos exponen los componentes que articulan y activan el surgimiento de una nueva época, caracterizada por la disposición simultánea del pensar y del pensar por sí mismo, sin tutelaje. En este sentido, la modernidad constituye un quiebre epistémico y un cambio en la entidad actuante. El saber sagrado emanado por Dios es reemplazado por el saber procedente del ser humano, base y amo de todo conocimiento.

Para Habermas los acontecimientos históricos claves para la implantación del principio de la subjetividad son la Reforma, la Revolución francesa y la Ilustración. Lutero transforma la fe religiosa en reflexiva: el protestantismo afirma a un sujeto que reclama la capacidad de atenerse a sus propias intelecciones. Por otra parte, la proclamación de los derechos del hombre y el código de Napoleón hicieron valer el principio de la libertad y de la voluntad como un fundamento sustancial del Estado. Y finalmente, la Ilustración,

¹⁰ Bernardo Subercaseaux (coordinador) (2014).

caracterizada por su confianza plena en la razón humana, en la ciencia y en la educación, libera al sujeto cognoscente de las creencias para sustentarlo en leyes familiares y conocidas, fundamentadas en el reconocimiento de la libertad subjetiva de los individuos¹¹. Así, los conceptos morales de la Edad Moderna:

Se fundan, por una parte, en el derecho del individuo a inteligir la validez de aquello que debe hacer; por otra, en la exigencia de que cada uno sólo puede perseguir los objetivos de su bienestar particular en consonancia con el bienestar de todos los otros.¹²

Habermas le atribuye a Hegel el descubrir, en primer lugar, a la subjetividad como principio de la Edad Moderna. A partir de ella, explica simultáneamente la superioridad del mundo moderno y su propensión a las crisis¹³:

En términos generales Hegel ve caracterizada la Edad Moderna por un modo de relación del sujeto consigo mismo, que él denomina subjetividad: “El principio del mundo reciente es en general la libertad de la subjetividad, el que puedan desarrollarse, el que se reconozca su derecho a todos los aspectos esenciales que están presentes en la totalidad espiritual”.¹⁴

Y si bien es cierto que la subjetividad como proceso humano siempre ha existido, Hegel caracteriza la subjetividad del mundo moderno como libertad y reflexión. En este contexto, Habermas señala que la expresión “subjetividad” comporta para Hegel cuatro connotaciones:

a) individualismo: en el mundo moderno la peculiaridad infinitamente particular puede hacer valer sus pretensiones; b) derecho de crítica: el principio del mundo moderno exige que aquello que cada cual ha de

¹¹ Jürgen Habermas (1989: 29-30)

¹² *Ibíd.*

¹³ Para Hegel, con el concepto de lo Absoluto la filosofía puede mostrar el poder unificador de la Razón, superando el estado de desgarramiento entre fe y saber en que el principio de la subjetividad ha hundido tanto a la razón como al sistema completo de la vida. Ver Jürgen Habermas (1989: 34).

¹⁴ *Op. cit.* p 28-29

reconocer se le muestre como justificado; c) autonomía de la acción: pertenece al mundo moderno el que queramos salir fiadores de aquello que hacemos; d) finalmente la propia filosofía idealista: Hegel considera como obra de la Edad Moderna el que la filosofía aprehenda la idea que se sabe a sí misma.¹⁵

Como vemos, en la época Moderna las personas comienzan a autofundamentarse en libertad y reflexión, sin ser una mera representación de un orden superior. Asimismo, y como consecuencia de esto, la mayoría de los aspectos de la actividad social serán sometidos a una revisión continua. En particular, el trabajo intelectual y creativo comienza a realizarse en forma independiente y autoconsciente, lo que torna cada vez más autónomas a las disciplinas que participan de estas facultades.

Es así como, al hablar de subjetividad, entenderemos este concepto como un proceso anclado en su nueva situación histórica, a saber, como la conquista por la cual la persona se autoconstruye y manifiesta su representación para afirmarse frente al medio de manera independiente. Proceso que integra tanto la reflexividad del yo¹⁶, como el reconocimiento del otro (intersubjetividad) y del mundo. Al ser un proceso relativamente libre, dinámico y permeable, supone que lo *subiectus*, lo que está ‘puesto debajo’ –que ciertamente se nutre del mundo y los otros, y que al mismo tiempo sale al mundo a través de productos y acciones–, no estaría modelado ni comandado por una autoridad externa. Por lo tanto, por fuera de la contraposición sujeto/objeto, lo refutado no sería lo *objectus* o lo ‘puesto afuera’ en sí mismo, sino la autoridad política, social o religiosa que, impuesta desde afuera, limita su autonomía y discernimiento.

En este contexto, “subjetividad” no remite a un llegar a ser un sí mismo completo, sino al proceso incesante de sí. Por otra parte, “subjetividad liberada” estará lejos de significar ensimismamiento, afectación, relativismo o sentimentalismo, como se la suele

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Proceso que involucra el observarse, no sólo para pensarse o analizarse, sino que también para configurarse e imaginarse, es decir, para tener una imagen o narración de sí, de tal forma de identificarse y re-conocerse.

caricaturizar, sobre todo en el ámbito artístico¹⁷. Esta perspectiva apunta a reconocer a un sujeto artístico que comienza a fundamentarse autónomamente, presentando su quehacer como justificado y consciente de sí mismo. Ahora, “justificado” y “consciente” significa que cada propuesta artística moderna es sustentada por un programa que rige su quehacer, lo que no significa que éste sea necesariamente racionalista, como lo veremos más adelante.

Sobrepasando los ideales racionalistas ilustrados, la liberación subjetiva provocó que el artista moderno comenzara a reconocer el derecho de todos los aspectos esenciales de su consciencia, lo que posibilitó –en la experiencia, y por fuera de toda aspiración evolutiva– no sólo poner en movimiento los procesos de su pensamiento, sino que todas las facultades de su consciencia: pensar, sentir, intuir y percibir, combinadas éstas de variadas formas. Es decir, a partir de esta nueva subjetividad libre y crítica, el artista moderno pudo llevar a programa, por ejemplo, tanto el rigor sintético como la distorsión emocional, el impulso inconsciente o los efectos de las percepciones, por nombrar algunos.

Para observar estos aspectos voy a tomar como punto de partida conceptual (mas no como teoría) las cuatro connotaciones de subjetividad que desprende Habermas del filósofo idealista, poniéndolas a prueba en el campo del arte: autonomía de la acción, autoconciencia disciplinar, crítica e individualismo. Siendo parte de la misma subjetividad moderna, estos conceptos debieran sustentar el fuero interno de la modernidad artística. Y digo artística y no estética, para poner hincapié en la práctica. Por tanto, es importante aclarar que no seguiré la ruta del idealismo filosófico de Hegel en esta tarea –en particular su concepción sobre arte y espíritu–, ya que más que buscar una supuesta mayoría de edad en el arte, intento definir el motor que impulsa al arte moderno desde su nueva

¹⁷ Caricatura proveniente, en su mayoría, de las deformaciones del romanticismo. Este fue el primer movimiento artístico moderno donde la voluntad subjetiva pudo ser real. Empero, esta voluntad devino decadencia. Tal y como se vio en el abuso del *spleen* –estado de melancolía o angustia vital sin causa definida– que degeneró en una afectación a la moda. En el caso de los artistas, esta moda se encarnó en el personaje del genio creador. Pero claro, esto no fue más que una deformación de un movimiento cuyas meritorias bases liberadoras fueron heredadas por las corrientes artísticas sucesivas.

situación histórica y en relación a un proceso creativo dado, liberado de todas las virtuosas tareas o responsabilidades que se le pudieran exigir. Por lo tanto, este análisis se basará no en expectativas, tareas o ideales para su quehacer, sino más bien observará lo que ha estado siendo en toda su heterogeneidad. A riesgo de que este estudio se presente como una observación incompleta y cuestionable, tendré como objeto principal, no las múltiples teorías sobre el arte moderno, sino el fuero interno expresado en la práctica artística; lo que incluye una posición crítica frente y desde mi condición de artista.

Retomando los conceptos, a *grosso modo* vislumbro que la “autonomía en el hacer” permite que lo artístico se sepa a sí mismo, impulsando la “autoconciencia disciplinar”, en tanto que la “crítica” se emplaza como una ruptura para que la “individuación artística” pueda abrir un nuevo espacio de desarrollo. Pero vamos por parte.

En este estudio, la “autonomía en el hacer” no la entenderemos como autonomización disciplinar o concreción del reconocimiento de la estética en tanto valor en sí que no requiere justificaciones externas. Ni tampoco abordaremos la condición socioeconómica de su existencia –*status* institucional del arte en la sociedad burguesa–, ni menos como categoría o consigna específica de “arte por el arte”. Más bien, este concepto será ajustado, como el localizador lo indica, a la práctica, al hacer. Las circunstancias sociales y económicas, o la diferenciación filosófica entre el arte y otros quehaceres y experiencias de la vida, si bien están intrínsecamente relacionados con el desarrollo de la práctica, no abordan la autonomía en relación al proceso creativo. Por tanto, “autonomía” remitirá aquí a aquella libertad (relativa) que posibilita el levantamiento de propuestas artísticas de manera independiente a los sistemas exteriores del arte, e incluso respecto de las directrices mandatadas por regentes y custodios del arte. Es decir, la conquista de su independencia (siempre en proceso) se sustenta en su hacer, lo que trasciende los márgenes institucionales y pautas establecidas. Hablo de una condición propia de su ejercicio, no de las ideas sobre su producción (saber estético) ni de su administración (mantenimiento o distribución) ni de su mercado. Esta autonomía permite que el hacer artístico pueda plantearse y afirmarse en el medio sin ser un

instrumento de un otro orden (propio o ajeno al campo cultural), llámese a este orden magia, religión, política, grupo social, teoría estética, mercado, tradición, galería, crítica, museo, escuela de arte, etc.

Mas, esta autonomía no implica, como muchas veces se cree, que el arte se desconecte obligatoriamente del mundo, de la vida. La producción artística, al ser portadora de significaciones sociales, necesariamente ejerce una influencia en el contexto social. Es más, incluso tomando la opción más esteticista o autorreferente de su lenguaje, el acto de su producción y sus productos no pueden dejar de estar insertos en la trama social e histórica a la que pertenecen¹⁸. Lo que sucede es que el lenguaje visual, o si se prefiere, lo plástico-visual ha cambiado su forma de participación respecto a épocas pasadas. Que lo plástico-visual ya no esté sometido al servicio de la ritualidad religiosa, al sistema político, social o a la actividad práctica/doméstica, no significa que no participe, de otra forma, en la práctica vital humana. Su independencia respecto a sus antiguos campos de acción no implica alejamiento del mundo. Autonomía del hacer artístico no significa marginación (aunque en algunos casos esto ocurra).

La autonomía del hacer a la que remito apunta a que es el artista quien ahora decide cómo y hacia qué dirección dirigir su práctica. Como se describía antes, pertenece al mundo moderno el que queremos y podamos ser responsables de aquello que hacemos; de ahí que considere la autonomía de la práctica artística como un proceso de la subjetivación moderna. El hacer artístico puede ahora, en libertad y reflexión, cuestionar los temas nobles (propuesta romántica), puede eliminar las representaciones fantasiosas (planteamiento realista), puede ordenar el caos aparente (cezannismo), puede romper la organicidad con la vida (lenguaje autónomo), puede destruir la institución del arte (propuesta dadaísta), puede activar sentidos inconscientes (propuesta surrealista), puede

¹⁸ Aquí cabe citar a Adorno: "Con la eliminación del principio de copia en la pintura y en la escultura, de las muletillas en la música, fue casi inevitable que los elementos puestos en libertad (los colores, los sonidos, las configuraciones absolutas de palabras) se presentaran como si expresaran algo en si mismos. Pero eso es una ilusión: esos elementos sólo hablan mediante el contexto en que se encuentran (...) Que el color rojo posea en si mismo valores expresivos era una ilusión, y en los valores de los sonidos complejos, polifónicos, vive como condición suya la negación permanente de los valores tradicionales". Ver: Theodor W. Adorno (2011: 134-135).

reintegrar lo plástico-visual a la actividad práctica (anhelo constructivista), puede criticar el absurdo existente (vertiente expresionista), puede devorar al enemigo sacro (propuesta antropofágica), puede diluir sus géneros y/o combinarlos con otras disciplinas (proposición neovanguardia), puede disimular el contenido (para eludir la censura)... Finalmente, el concepto de autonomía en el hacer es muy simple y no por eso menor. Habla de que la práctica del artista moderno ya no está subsumida ni es dependiente de algo (relativamente hablando): el artista es libre de hacer valer su acción.

Por otra parte, la autoconsciencia del arte supone abarcar toda la trama que la compone. Simón Marchan Fiz, desde una perspectiva semiótica que comprende sus tres dimensiones (sintáctica, semántica y pragmática), define a la obra artística de la siguiente manera:

La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico –los repertorios materiales–, modelos de orden entre sus elementos –sintaxis–, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales –semántica– y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado –pragmática–. Es pues, un subsistema social de acción.¹⁹

Como lenguaje, además de las funciones representativa, expresiva o apelativa, involucra una función metalingüística que da cuenta del propio código, a saber, del lenguaje como tal. Y, también, de una estructura estética centrada únicamente en su forma, es decir, que deja de ser instrumento para hacerse objeto en sí mismo. Por otra parte, involucra también al transmisor (en este caso el artista) y al receptor (espectador-participante) que tiene un papel activo en tanto descifra e interpreta los signos aportándole su experiencia, reflexiones, actitudes y emociones. Más allá de entenderlo como lenguaje, comprende formas de hacer, procedimientos, lógicas y estrategias de creación, así como también involucra sistemas de circulación, mediación y recepción del arte. En consecuencia, y recogiendo todo lo antes dicho, la conciencia que adquiere el artista moderno sobre su disciplina supone el saber –conocer, analizar, comprender– toda

¹⁹ Simón Marchan Fiz (2009:13)

su trama, y no sólo los componentes estructurales, como veremos más adelante. Hablo de su lenguaje, expresión y maniobras; de sus agentes, alcances, fronteras y normatividades; de su sitio en la sociedad y en la historia. Ahora, que el arte se sepa a sí mismo y tenga consciencia de la orbe disciplinar, no significa que la práctica se circunscriba únicamente a reflexionar sobre “lo que sabe de sí”, sino que posibilita que el sujeto artístico pueda contemplar en perspectiva qué compone al arte (asunto en constante actualización), de forma tal de elegir en consciencia el territorio donde instalar sus formulaciones.

La crítica es otro componente fundamental de la subjetividad moderna. Siendo ahora el ser humano base y amo de todo conocimiento, se activa una gran confianza en el sujeto para hacer el mundo perfectible. Aspiración que supone realizar un constante examen con el fin de superar lo dado. De ahí que la experiencia del progreso moderno irrumpa como una energía volcada a derrocar el pasado, la convención, las pautas; en fin, todo aquello que impida la renovación. Octavio Paz considera a la crítica como un elemento fundamental de la modernidad:

La modernidad comienza como una crítica (...) entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Critica la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía, la belleza, etc. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna –progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica– nacieron de la crítica.²⁰

En el arte, Habermas llama a esta disposición que caracteriza a la modernidad estética como “subjetividad descentrada”, es decir, como una forma intrínsecamente vinculada con la ruptura:

Esta perspectiva quedó abierta con la modernidad estética, con ese tenaz trabajo de autorrevelación, expresamente buscado en las obras de arte vanguardista, que efectúa en el trato consigo misma una subjetividad descentrada, liberada de todas las limitaciones del conocimiento y de la actividad racional con arreglo a fines, de todos los imperativos del trabajo y de la utilidad.²¹

²⁰ Octavio Paz (1990a: 32)

²¹ Jürgen Habermas (1989: 153)

Es más, tal descentramiento artístico no sólo busca la ruptura de y con la tradición, sino que “vive la experiencia de revelarse contra todo lo que es normativo”²². Lo que implica sacar al arte de los márgenes instituidos. Esto involucra, como decía antes, revelarse también frente a los planteamientos realizados por la institución del arte y los programas de los mismos artistas. Su descentramiento no sólo provoca un distanciamiento de las convenciones cotidianas, sino que estimula al arte para que se enfrente al arte, rompiendo la antigua continuación diversificada respecto del movimiento antecesor. Más radical aun, como señala Pablo Oyarzún, trae consigo “un cuestionamiento del arte en su historia, un enfrentamiento con el despliegue histórico del arte”²³.

Es significativo recalcar que la ruptura crítica de la normatividad artística se realiza sin rutas fijas. En términos gruesos, puede que cada vez que el arte se sofoque entre las paredes de la regulación racional, el salto crítico provoque una ruptura que incentive los sentidos y la experiencia. Asimismo, que cada vez que la normatividad empuje al arte a la superficie de las formas y los efectos sensibles, el salto crítico haga volver al arte a la profundidad de los contenidos. Que cada vez que las pautas contenidistas mermen la autonomía imaginativa, la crítica reinserte la fantasía. O cada vez que el “todo vale” se emplace como norma, el salto crítico pueda hacer volver a la razón para controlar a la “loca de la casa”. Así como las propuestas ejecutadas con total severidad terminan por hacerse estériles, una absoluta irresponsabilidad las convierte en pura chacota; de ahí que la práctica artística siempre esté alerta para generar un salto crítico e impedir su estancamiento, sea cual sea su principio.

Finalmente, en relación al carácter individualista antes mencionado, es importante recalcar que en el contexto de la creación artística, “individualista” no significará supremacía de los derechos del individuo frente a los de la sociedad, sino que potestad de pensar y actuar con independencia de los demás y de las normas imperantes para que su

²² Jürgen Habermas (1992: 90)

²³ Pablo Oyarzún (2015: 36)

“peculiaridad pueda hacer valer sus pretensiones”, en este caso creativas/teóricas. Esto implica, en principio, concebir al individualismo como una nueva disposición histórica que gesta seres humanos inmersos en lógicas de funcionamiento y entendimiento totalmente nuevas. Como fue señalado, el impulso individual no estará dirigido a servir un “orden superior”, sino que más bien a concretar de diversas maneras los propios anhelos (sean estos altruistas o egoístas). Por eso, este concepto lo presentaré en forma neutra, desprovisto de apreciaciones ideologizantes y exento de los efectos, buenos o malos, que pudiera provocar.

Si bien es cierto que el imperativo individualista pudo suscitar aberraciones en el campo económico y social –materia que excede el territorio de esta investigación–, en el caso del arte este impulso estimuló a que las formas y expresiones se liberaran de cualquier mandato, singularizándose en múltiples propuestas; propuestas claramente disímiles al arte medieval de carácter colectivo, anónimo y servicial respecto a la religión, al poder político o social.

Entonces, para evitar equívocos, en lo sucesivo reemplazaré el término “individualismo” por “individuación artística”, entendida como el poder hacer valer la cualidad particular de una propuesta y por la cual se la señala singularmente. Asunto que no implica necesariamente una híper personalización ni un estar desconectado de las necesidades del mundo (lo que, como decía, sería un efecto particular entre muchos otros). De hecho, en términos constitutivos, las propuestas artísticas personales cristalizan experiencias sociales, pudiendo o no contener anhelos colectivos: “Pues en el arte es pensable la colaboración colectiva, pero no la extinción de la subjetividad que le es inmanente”²⁴.

Por otra parte, el ejercicio de poder hacer valer la singularidad de su pensar, sentir, intuir o percibir se conectan decisivamente con la innovación. El supremo valor de lo nuevo en el campo artístico va, según propongo, intrincadamente relacionado con el deseo –previa ruptura– de singularidad y con la necesidad de su actualización. Es decir,

²⁴ Theodor W. Adorno (2011: 67)

“hacer valer las pretensiones” implica establecer un camino individual capaz de abrir una ruta desconocida hasta ese momento de su creación; a condición también de renovarla constantemente (no hay nada más decepcionante que ver a un artista copiándose a sí mismo).

Si la subjetividad es el proceso incesante de sí, de permanente apropiación simbólica y de cimentación de sentido personal y colectivo, es decir, si el sujeto es una entidad abierta y permeable a los permanentes cambios del mundo al que pertenece, o, visto de otro modo, si el mundo del sujeto cambia porque cambia también el mundo, es natural que cambien e innoven sus propuestas y representaciones. Asunto que permite, como consecuencia, desdibujar constantemente los límites del arte.

Otra es la perspectiva que propone Theodor Adorno, para quien pareciera que lo nuevo en el arte moderno se define en virtud de su anhelo:

La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que busca en el piano un acorde nunca escuchado, intacto. Pero el acorde ya existía; las posibilidades de combinación son limitadas; propiamente, todo está ya en el teclado. Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo.²⁵

Por el contrario, en el contexto de la individuación artística, lo nuevo es comprendido, no como el deseo, ingenuo o no, de partir desde cero, sino como la inauguración de un camino individual “distinto o diferente de lo de antes”²⁶. En consecuencia, el punto de atención no está en el efecto, en la “novedad”, en la extrañeza o admiración que causa lo antes no visto ni oído²⁷, sino que en la definición de su particularidad y diferencia. Tomando el ejemplo de Adorno, se trata de la concreción de una particular/nueva combinación de acordes que proviene de la pretensión de hacer valer lo suyo.

²⁵ Theodor W. Adorno (2011: 54)

²⁶ RAE (2011). Nuevo: adj. Distinto o diferente de lo que antes había o se tenía aprendido.

²⁷ *Ibíd.* Novedad: Cualidad de lo nuevo / Extrañeza o admiración que causa lo antes no visto ni oído.

Cierto es que desde esta disposición pueden surgir deformaciones, excesos o extravíos. Llevado al extremo, “lo diferente de lo de antes” se puede ver en el atolondrado culto a lo nuevo, entendido como una secuencia frenética de novedades orientadas, no a la ruptura crítica ni a la regeneración creativa, sino a la mera provocación efectista, a la epidérmica actualización del “estar al día” con la moda (a conveniencia del mercado) o al apetito bulímico por lo inexplorado o lo no descubierto en sí mismo. O, en otro extremo, la “peculiaridad” puede distorsionarse como elevación de la imagen del artista genio, muchas veces ensalzado por la creencia de ser la expresión de una (supuesta) autorrealización excepcional. Pues bien, la aceleración falseada o manipulada de lo nuevo, el cambio por el cambio, la búsqueda de la novedad, pasar rápidamente de una ruptura a otra, el conocimiento superficial de las cosas, el culto de la personalidad como potencialidad creadora, etc., pueden ser, en tanto deformaciones, consecuencias de la dificultad de enfrentarse a las facetas más profundas de la individuación. En el fondo y desde esta perspectiva, la originalidad no es más que una vuelta al propio origen. El mismo Adorno lo describe así: “(...) es verdad que una obra de arte no se puede conseguir de otra manera que si el sujeto la llena desde sí mismo”²⁸.

Otro aspecto a considerar es que, en el contexto de la experiencia creativa, a la individuación artística no se llega sólo deliberadamente. Así como hay artistas que tienen una claridad meridiana de la singularidad de su propuesta desde la ideación de la obra, hay otros que utilizan su energía inconsciente o requieren experimentar e indagar en la experiencia del proceso para encontrar algo válido para sí. Incluso transformando el gesto experimental en una impronta personal. Por lo tanto, la experimentación o el flujo creativo no excluyen a la individuación, pues, aun cuando el sujeto artístico practicara métodos cuyo resultado no pudiera prever, al momento de organizarlos o seleccionarlos para así exponerlos, estaría convirtiendo a ese azar, a ese flujo, en suyo propio. En este caso Adorno revincula experimentación y subjetividad:

²⁸ *Op. cit.* p 66

(...) ya que los procedimientos experimentales (en el sentido más reciente) están organizados pese a todo de manera subjetiva, es quimérica la creencia de que mediante ellos el arte se desprende de su subjetividad y se convierte sin más en el en-si que en el resto de los casos sólo finge ser.²⁹

Por lo tanto, independiente de los procesos conscientes o azarosos que se sigan, la propuesta y renovación de temas, procedimientos e ideas será consecuencia del intento de actualizar lo que constituye de mejor manera ese “hacer valer lo suyo”. Tanto es así, que hasta en los programas más radicalmente fijos se puede apreciar la diferencia existente entre las obras de un artista y otro –por ejemplo, entre el constructivismo de Antoine Pevsner y el de Naum Gabo–. Esta individuación tiene bases tan profundas que incluso negando el concepto de singularidad artística, como en su tiempo propusieron Marcel Duchamp y Sigmar Polke³⁰, no pudieron estos escapar de ella, por el simple hecho de enunciarse como planteamientos personales. Sólo el trabajo colectivo y totalmente anónimo –propio del arte antiguo– puede estar exento de tal individualidad artística.

Dicho lo anterior, y si bien la ruta teórica de Habermas pone hincapié en caracterizar a la modernidad estética como una “subjetividad descentrada”, rupturista, es importante considerar que conjuntamente con el quiebre se provoca un desplazamiento; un viraje que abre un nuevo territorio desde el impulso de la individualización artística. En otras palabras, para estar fuera del centro, para encontrarse extrínseco respecto del estado o del lugar de asiento y acomodo artístico, no sólo es condición necesaria romper con lo dado, sino que también inaugurar una nueva ruta: la propia. Es precisamente este movimiento el que posibilita la realización de su peculiaridad. Considerando esto último, en lo sucesivo hablaré de “subjetividad desplazada” para caracterizar a la particular subjetividad artística moderna, la cual alberga tanto la idea de Habermas de la ruptura

²⁹ *Op. cit.* p 43

³⁰ Marcel Duchamp (1887-1968) a través de su conocida obra *La Fuente* de 1917 (firmada como R. Mutt), se revela tanto del oficio, de las pautas establecidas, como también de la identidad del artista. Por su parte, Sigmar Polke (1941-2010) cuestiona el concepto de estilo artístico mediante un trabajo que desestabiliza la entronización del artista apostando a la ausencia de estabilidad en el estilo. Al respecto, se destaca su obra *Los seres superiores ordenan: ¡pintar de negro la esquina superior derecha!* de 1969. Ambos cuestionamientos, empero, no pudieron zafar de la individuación artística en tanto propuesta personal.

como también el concepto de desvío, capaz de abrir un nuevo y singular territorio (individualidad).

En resumen, puedo observar que lo que sostiene a los diversos productos y operaciones del arte moderno es una subjetividad libre y reflexiva que, particularmente en el arte, se edifica como subjetividad desplazada. Por tanto, frente a la pregunta ¿qué hace ser moderna a una propuesta artística?, tendríamos que observar si esta manifiesta ese fuero interno de la cual procede. Primero, autonomía: que queriendo y pudiendo ser responsable de aquello que hace, logra que la propuesta pueda afirmarse frente al medio sin ser un mero instrumento de otro orden. Segundo, autoconsciencia: que observa, se pregunta, analiza y/o hace visible a la trama (o parte de ella) que compone al arte, su lenguaje, maniobras, agentes, instituciones, alcances, fronteras y normatividades, su sitio en la sociedad y en la historia. Tercero, ruptura: que no sólo crítica a la tradición, sino que rompe y se revela contra todo lo que es normativo. Cuarto, individualidad: que reclama que sus productos y operaciones se singularicen mediante planteamientos innovadores a fin de abrir/inaugurar un nuevo (su propio) territorio.

Como decía, ya que las propuestas, los límites, los axiomas y los cánones incesantemente cambian, intentar definir lo moderno en el arte a partir de productos y operaciones inestables no es fiable. Entonces, para reconocerlo, partamos por confirmar la presencia de la autonomía en el hacer y la autoconsciencia, para luego constatar su ruptura con lo establecido y su singular innovación. Y digo partamos, ya que otro aspecto más queda por dilucidar. Lo moderno del arte no sólo alude a lo antes dicho, sino que también está asociado a “lo actual”: a un espíritu abierto a su tiempo. Veamos cómo se desarrolla este aspecto en el próximo apartado.

3. Conexo al instante de su aparición

Importante es recalcar que la autoconciencia en el arte, sus emancipaciones y singularidades, se gestan a partir de un estado específico del campo artístico y del mundo. Las obras modernas suponen un juicio sobre las condiciones desde donde emergen, de ahí que “la obra auténtica de arte [moderno] permanece radicalmente ligada al instante de su aparición”³¹. La consciencia histórica moderna estimula al sujeto artístico a hacerse cargo de su propia posición en relación a la historia en su conjunto, incluida la del arte, lo que lo impulsa a no tomar criterios de creación de modelos pertenecientes a otras épocas³².

Por tal razón, es fundamental tomar en cuenta que las propuestas artísticas provenientes de esta “subjetividad desplazada” se instalan siempre dentro de un marco histórico-social específico, y, sobre todo, desde un momento de la Modernidad que comprende igualmente sus narrativas y sus particulares concepciones. Relativo a esto último, Renato Ortiz plantea que la modernidad no es sólo un tipo de organización social, sino también una narrativa, una concepción del mundo que se configura tanto a partir de elementos reales como ideales³³. Por tanto, hay que considerar que la “idea” de modernidad se va transformando a cada momento y va tomando distintas formas a lo largo de la historia, precisamente en función de acontecimientos sociales, políticos, culturales y económicos, como también a partir de elementos resultantes de sus modernizaciones (urbanización, tecnología, ciencia, industrialización).

Marshall Berman distingue tres fases en la historia de la modernidad (central). La primera, desde comienzos del XVI hasta finales del XVIII, se caracteriza por niveles bajos de conciencia de época. Se experimenta como algo nuevo en tanto distinto a lo feudal, pero aun sin comprender plenamente su lógica integral. Las personas comienzan a experimentar la vida moderna sin saber que pertenecen a una comunidad moderna en la

³¹ Jürgen Habermas (1989: 21)

³² El proceso de distanciamiento respecto al modelo del arte antiguo se inicia a principios del siglo XVIII con la famosa *Querelle des anciens et des modernes*.

³³ Renato Ortiz (2000).

cual pueden compartir esperanzas y esfuerzos. La segunda fase, que surge con la Revolución francesa y sus repercusiones, se extiende hasta el siglo XIX. Las personas experimentan la sensación de estar viviendo una época revolucionaria en la vida personal, social y política, en la cual aún persisten mundos que no son en absoluto modernos. Esta dicotomía, dice Berman, da la sensación de vivir entre dos mundos³⁴. Pero veamos cómo se materializa este marco en el arte.

Si tomamos como ejemplo al romanticismo, se vuelve claro su desempeño como repercusión y bisagra entre ambos períodos. Por un lado, persistían, e incluso se rescataban, mundos que no eran en absoluto modernos, mientras se levantaba un espíritu totalmente rupturista, totalmente moderno. Recordemos que la narrativa imperante era la de la Ilustración, la que se caracterizaba fundamentalmente por su confianza plena en la razón humana, en la ciencia y en la educación: “Todo cuanto se oponga, como rincón oscuro y escondido, a la iluminación de la luz de la razón (...) es rechazado como irracional e indigno del hombre ilustrado”³⁵.

El romanticismo, en oposición a las concepciones de la Ilustración y del neoclasicismo, cuestiona el vuelco de las Bellas Artes a la enseñanza, el estímulo de la virtud y el cultivo de rígidos ideales. El valor pedagógico del neoclasicismo, encargado de reproducir, narrar y enaltecer hechos de la historia y mitos clásicos, constreñía al arte a estrechas pautas temáticas. Asimismo, sus cánones plásticos, la pureza de las líneas, la simetría, las proporciones sujetas a leyes de medida matemáticas, su rigor compositivo, entre otras cualidades asociadas al uso de la razón, alejaban al arte de la realidad, así como también de la posibilidad de libertad en la creación.

El romanticismo, que situó su ruptura principalmente en el plano temático de las obras, logró su objetivo apelando al desarrollo de la libertad creativa de cada artista. Como consecuencia, todo tema se volvió válido, dejando de tener vigencia los temas “dignos”. Por ejemplo, Theodore Gericault, particularmente anclado en un romanticismo

³⁴ Marshall Berman (2011: 1-2)

³⁵ Fernando Vergara (2013: 12)

social, entre 1821 y 1824 realizó una serie de pinturas de enfermos mentales, desacralizando los temas del cuadro al incorporar a estos segregados al campo pictórico. Con esto, el artista hizo visible a personas repudiadas no sólo por criterios sociales, sino que también por criterios “ilustrados”, pues, al estar privados de la razón, los locos entraban de inmediato a formar parte de un rincón oscuro y escondido de la humanidad. Es así como, el artista propuso un desplazamiento que cuestionó las ideas de su época desde una visión particular.

Al respecto, Octavio Paz aprecia al romanticismo como una moderna negación de la Modernidad concebida en el siglo XVIII, es decir, como una negación dentro de la Modernidad: “Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total”³⁶. En este sentido, Gericault rompió con la misión didáctica y pedagógica del arte neoclásico; rompió con sus cánones estéticos y sus rígidos valores. Su objetivo fue conseguir que el sujeto y la sociedad saliera del sepulcro del pasado y de la racionalización de la vida, del mismo modo que el arte se desplazara por fuera de los límites impuestos.

Una propuesta artística destacada del segundo período, justamente por ser bisagra del periodo subsiguiente, fue la revolución provocada por Paul Cézanne. Habiéndose liberado el arte de las imposiciones temáticas (liberación que nunca es definitiva), la ruptura será alojada en el plano formal. Filiberto Menna señala que el espíritu crítico y revolucionario de finales del siglo XIX incentivó a cuestionar los principios artísticos dados. Surgió la necesidad de construir un sistema estructural y expresivo propio, autónomamente establecido a partir de relaciones y dependencias internas. El artista toma consciencia de que su trabajo es desarrollado en una superficie plana, lo que va progresivamente alejándolo de los artilugios del ilusionismo y de los referentes de la realidad³⁷. Hegel señala: “La pintura reduce la totalidad espacial de las tres dimensiones eliminando una de ellas, haciendo así que la superficie sea el elemento de sus

³⁶ Octavio Paz (1990a: 35)

³⁷ Filiberto Menna (1977)

figuraciones”³⁸. Por tanto, la pintura, al no tener la misma coherencia que la realidad exterior, puede organizarse de acuerdo a su propio lenguaje.

Menna señala que Cézanne expone en sus pinturas una fuerte tensión entre superficie y representación, es decir, trabaja tanto con la autonomía del lenguaje como con la representación misma. Esto porque su trabajo tiene por finalidad ordenar el caos aparente de la realidad, el segundo efímero, confuso y sin racionalidad en los elementos externos, a través de un orden lógico en la tela³⁹. Así, el descentramiento crítico de Cézanne provocó un desplazamiento creativo en el plano formal de la pintura. Trasgredió las normas establecidas de la representación para dar valor al lenguaje de la pintura mediante fundamentos objetivos y constantes: simplificación de las formas, rigor compositivo, pincelada sistemática y vista aérea.

La tercera fase que establece Berman se sitúa a partir del siglo XX. La expansión de la modernización se amplía hacia todo el mundo. Los modernismos consiguen triunfos radicales en el arte y el pensamiento. Asimismo, el público moderno se rompe en múltiples fragmentos, lo que hace perder a la modernidad parte de su vivacidad y, principalmente, de su resonancia y profundidad para organizar los significados y las vidas de las personas⁴⁰.

En este contexto, y particularmente en relación al arte vanguardista de Marcel Duchamp, Oyarzún se sitúa para identificar lo moderno del arte –lo que desde mi perspectiva, en realidad se refiere a la manifestación de «lo moderno» de este período–. El filósofo destaca que el criterio para discriminar la condición artística de lo moderno es, principalmente, la hipérbole de la forma (lo formal), la provocación del sentido múltiple y el nexo arte-vida. Lo formal es ahora el medio por el que la obra materializa su sentido, es decir, que es a partir de él, y no del contenido (narrado), desde donde se concreta la

³⁸ Citado en: Filiberto Menna (1977: 22)

³⁹ *Op cit*

⁴⁰ Marshall Berman (2011: 3)

intelectualización⁴¹. De ahí que, en parte, se diga que el arte moderno es una reflexión del arte sobre sí mismo. En la búsqueda de su constitución y de sus lógicas propias:

Abandona, pues, la determinación mimética y, anulando así la instancia ejemplar del modelo, deroga igualmente toda relación con un externo que sería su norma, su ley. El arte moderno no quiere afueras que le dicten su elaboración.⁴²

En buenas cuentas, este aspecto proviene del legado de la autonomía del lenguaje iniciado por Cézanne en el período anterior. Sin embargo, podemos apreciar que el aporte rupturista de Duchamp se instaló con propiedad tanto en el sentido como en el ejercicio. Como decía, cuando la lectura unívoca colisiona con un tiempo múltiple, el sentido único explota en polisemia, que fue lo que precisamente ocurrió a consecuencia de que el mundo moderno se expandió y rompió en múltiples fragmentos, haciendo que el sentido y los significados artísticos explotaran en variados pedazos. Lo que el arte moderno de aquella época propuso es la multiplicidad de los sentidos, cuestionando a todo emisor que constriñera su libertad. Por otra parte, el lema "arte-vida" aludió a la aventura más radical del arte moderno:

Según el sentido exacto que la palabra toma en el contexto de la cultura de la época, vanguardia designa la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la praxis vital cotidiana.⁴³

Derogar en forma radical la institucionalidad del arte y del artista es una clara respuesta, siguiendo a Berman, a la falta de resonancia y profundidad de los significados y las vidas de las personas de ese período. Recordemos que romper las barreras entre el

⁴¹ Para la tradición del arte académico, la forma (lo formal) está subsumida a la idea y se adecua al contenido.

⁴² Pablo Oyarzún (2015: 48)

⁴³ *Op. cit.* p 55

arte y la vida, como intención socio-política, buscaba precisamente transformar a la sociedad.

Ya sea de manera secuencial o simultánea, la liberación de temas, aspectos formales y sentidos, luego de procedimientos, materiales, acciones, espacios o tecnologías, cada cuestionamiento ha estado ligado radicalmente al tiempo de su aparición, edificándose tanto en relación al momento específico de la Modernidad, como de acuerdo a las convenciones y tradiciones sociales y artísticas de su momento.

Esto revela asimismo la voluntad de actualidad de la modernidad. Para Pablo Oyarzún: “Lo ‘moderno’ es una pasión de actualidad que exige poner las cosas a la altura de los tiempos”⁴⁴; voluntad de actualidad, de contemporaneidad y contingencia, y hasta incluso, señala el filósofo, voluntad de lo transitorio. Tanto es así que en muchas ocasiones la exaltación de la actualidad, de lo que está, de lo que estoy siendo y de lo que está por venir, se pierde en el aturdido culto de lo nuevo que, como vimos, constituye una deformación del cambio por el cambio.

Entonces, volviendo a la pregunta ¿qué hace ser moderna a una obra?, vemos que además de reconocer en ella una subjetividad liberada, descubrimos un espíritu abierto a su tiempo. Dicho de otro modo, veremos una obra radicalmente conexas al instante de su aparición, capaz de hacerse cargo reflexivamente de su propia posición y de su contingencia, desde el horizonte de la Historia en su conjunto.

4. Algunas precisiones

La observación de los elementos inestables del arte moderno, es decir, sus productos y maniobras, ha traído una serie de supuestos, malos entendidos o fijaciones que dificultan la posibilidad de comprender su plasticidad. Una de las limitaciones más frecuentes, o recurriendo a las palabras de Clark, una de las reducciones más estrechas e

⁴⁴ Pablo Oyarzún (2001: 133)

insatisfactorias, es identificar al arte moderno únicamente por la exacerbación de lo formal⁴⁵. Y es que el campo de acción de «lo moderno» es tan amplio que no puede restringirse a un área determinada. De hecho, la autoconciencia del arte no se ha limitado sólo a explorar sus recursos estructurales, sino que también ha interrogado significados y valores sociales, procedimientos, técnicas o tecnologías, agentes y sus territorios de acción, circulación, mediación o recepción del arte. En consecuencia, la autoconciencia en conjunto con la ruptura crítica han podido problematizar cualquiera de sus distintos componentes, precisamente en función del área a potenciar o de la normatividad a cuestionar.

Por ejemplo, la problematización se instaló: en el tema, cuando el canon imponía sus tópicos “nobles”; en los aspectos formales, cuando la narratividad dominaba el campo; en el sentido, cuando la lectura unívoca colisionaba con un tiempo múltiple; en el procedimiento-formato, cuando la pintura-cuadro se posicionaba como principal medio; en su aura, cuando se sacralizaban sus objetos; en la ejecución grupal, cuando el culto al genio enaltecía al artista; en la materialidad, cuando la escultura detenía su alcance; en la acción, cuando el arte se petrificaba en la cosificación; en el montaje abierto, cuando el arte se sofocaba en museos y galerías; en la significación, cuando la sequía simbólica entumecía la mirada, etc. Todo esto pudiendo hacer uso de los recursos disponibles de otras revoluciones o ejecutándose desde una plataforma de avances previamente alcanzados.

La misma limitación para concebir «lo moderno» en el arte sucede respecto a la tendencia racionalista. Si bien la consolidación de los programas artísticos y el descentramiento crítico se exponen desde el pensamiento, el desarrollo de ellos debe comprenderse siempre dentro del proceso constitutivo de la subjetivación. Pues bien, numerosos teóricos del arte moderno se han inclinado a avalar la tendencia racionalista de las propuestas artísticas, omitiendo las que proceden del desarrollo de otras facultades de la consciencia igualmente liberadas, priorizando la identificación del arte moderno con

⁴⁵ “Lo formal” se refiere a todos los componentes de configuración y composición de las propuestas. Unidades visuales: punto, línea, plano, forma, color, textura; Valores: ritmo, tensión, equilibrio, proporción, escala, saturación, vacío; y lógicas de ordenamiento.

un tipo de creación regulada por pautas objetivas e invariables, de propensión analítica o conceptual. Sin embargo, y a pesar del amplio desarrollo de esta tendencia, el proceso de libertad subjetiva amplificó la producción en todas las direcciones posibles, ya fueran estas racionales, sensitivas, emocionales o intuitivas. Es así como, se pudieron seguir reglas rigurosas como la composición áurea (Mondrian), o también adoptar criterios constantes en la exacerbación emocional (Edvard Munch), en la gestualidad corporal (Pollock), en la configuración perceptiva (Jesús Soto) o en los procedimientos intuitivos o de certeza inconsciente (Matta).

Otro equívoco común es creer que las propuestas vanguardistas son gestos revolucionarios válidos para siempre. Si afirmamos que la subjetividad desplazada rompe una y otra vez con las pautas artísticas para inaugurar otros territorios, esto tiene su revés, pues la normatividad también va renovándose a medida que se consolidan las propuestas: “con el tiempo todas las innovaciones envejecen, sea en la forma de lo convencional o de lo habitual, y en ambos casos exhortan a su destrucción y reemplazo”⁴⁶.

Como es sabido, muchos conceptos, procedimientos o gestos vanguardistas al alcanzar su consagración pierden su poder crítico y rupturista. Por ejemplo, instalar hoy en día un objeto en una galería, esgrimir el lenguaje formal o manejar una estrategia de shock para desconcertar al espectador, por sí mismas, no representan ninguna trasgresión, en tanto ya son pautas totalmente aceptadas. En relación al arte y la literatura de fines del siglo XX, Paz reclama que han perdido sus poderes de cuestionamiento: “sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus trasgresiones”⁴⁷.

Siguiendo esta línea, Bürger critica a las neovanguardias por repetir lo que las vanguardias históricas proponían. Para el teórico, sus trasgresiones ya no sacudirían la recepción controlada del arte ya que estas llegarían a un espectador de sobre aviso, llegarían como una repetición institucionalizada:

⁴⁶ Fredric Jameson (2004:107)

⁴⁷ *Op cit* p 51

Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su “obra” acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario.⁴⁸

Cierto es que sería contraproducente intentar “establecer” la ruptura y el desplazamiento, la abolición y la expansión, mediante fórmulas dadas. Sería como anular la fuerza del *pólemos* moderno. Bürger es certero en su observación. Sin embargo, tampoco podemos olvidar el emplazamiento de las propuestas en su historia.

Hal Foster ofrece una mirada crítica a la idea de Bürger sobre la neovanguardia. Señala que para los artistas de la vanguardia más aguda, como Duchamp, su objetivo no era ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones. Si la vanguardia histórica se centró en lo convencional del arte (el *Urinoir* en realidad desafiaba la convención burguesa del artista genio), la neovanguardia, en cambio, se concentraría contundentemente en lo institucional⁴⁹, recurriendo a los paradigmas del pasado justamente para abrir posibilidades presentes. Como podemos apreciar, la perspectiva de Foster pone en cuestión el ideal de la originalidad en el arte como “total ruptura”. El teórico cita, de hecho, a Michael Pried para argumentar su reflexión, quien en 1965 señalaba: “hace ya más de un siglo que en las artes visuales funciona una dialéctica de la modernidad”⁵⁰.

Entonces, si bien es cierto que los gestos revolucionarios no son válidos tal cual y para siempre, sería un error concebir a una vanguardia despojada de toda experiencia pasada. En efecto, la proposición de un proyecto artístico iniciado desde cero y sin piso es un mito que cada cierto tiempo es desenmascarado por la teoría y los mismos artistas. Pues, en el fondo, en toda obra participa una apropiación transformadora. Directa o

⁴⁸ Peter Bürger (1987: 55)

⁴⁹ Hal Foster (2011)

⁵⁰ *Op. cit.* p VIII

indirectamente, todas las rupturas artísticas se han servido de conquistas previamente alcanzadas, lo que en términos simples implica comprender que, para bien o para mal, el *ready made* de Duchamp no hubiese sido esgrimido sin el antecedente de la incorporación del objeto en el collage, así como el collage –en particular el del cubismo sintético– no hubiese sido gestado sin el antecedente del cubismo analítico, y el cubismo analítico, a su vez, sin Cézanne y el arte africano, por ejemplo.

Por tanto, es fundamental considerar que si bien la fractura de los límites del arte y la individuación artística hacen posible la aparición de lo «nuevo», éste no se da como un gesto surgido espontáneamente desde la nada; toda obra se posa sobre un suelo de revoluciones que se ha venido sedimentado consecutivamente desde el pasado. De ahí que se pueda afirmar que «lo moderno» en el arte rompe con la convención, mas no con los recursos revolucionarios que puedan servir a su propósito. La ruptura con el pasado nunca es total, es más, sería una situación impensable, imposible para el arte. Como dice Filiberto Menna: “El arte vuelve a ser *construcción* de la obra y al mismo tiempo de lo *nuevo*, [...] la obra (en cuanto arte) no puede dejar de representar respecto de los territorios ya explorados y conocidos”⁵¹. En consecuencia, las propuestas modernas se levantan tanto como ruptura de la normatividad, como actualización de las revoluciones anteriores bajo el prisma de la individuación innovadora. Por consiguiente, en lo sucesivo, nos alejaremos de estas posturas: ni vanguardismo autopoietico, por ser una situación imposible; ni normatividad vanguardista, por ser una situación contraproducente.

También es posible caer en el error de pensar que el estancamiento del arte moderno se produce por la regulación promovida por ciertas pautas. Indubitablemente, la pulsión de control no está ausente en el arte, pues esta es parte constitutiva del juego moderno. Como dice Oyarzún: “el temple moderno se debate indisociablemente entre la pulsión de control íntegro y la apertura a lo totalmente otro”⁵². Claro, porque la dinámica

⁵¹ Filiberto Menna (1990: 8)

⁵² Pablo Oyarzún (2001: 133)

moderna que promueve el desarrollo se gesta por el *pólemos*⁵³ romper/establecer, expresado en diversas formas: libertad/normatividad, apertura/sujeción, movimiento/asentamiento, destrucción/creación, abolición/institución, expansión/contracción. En fin, tal como si se tratara del movimiento respiratorio o cardíaco de un ser vivo. Por poner un ejemplo: de la misma forma que la idea del “arte por el arte” fue normatividad a cuestionar para el surrealismo, la teoría del arte moderno de Greenberg lo es para T.J. Clark. Es que sin el *pólemos* moderno, el “avance” del arte no puede acontecer, y esto porque donde todos piensan igual no hay posibilidad de desarrollo.

Hay que entender que esta polaridad no separa ni destruye la unidad moderna, al contrario, la constituye. Así como el establecimiento impide la disgregación, la disgregación impide el estancamiento. Y ya que estos componentes están relacionados como extremos de una misma vara, es predecible suponer que un desequilibrio entre ambos pueda deteriorar o mermar su desarrollo. Si bien la “apertura” hace que las propuestas se expandan a lo nuevo, a lo otro, a lo múltiple, este impulso sin un límite puede disolverse en la indeterminación del “todo vale”. Por otro lado, si bien la “sujeción” hace que estas experiencias se establezcan en metodologías o programas artísticos, en teorías estéticas, en curriculum de enseñanza, en lógicas de curatoría (en museos, bienales o centros culturales), etc., sin apertura, esta sujeción puede convertirse en manejo o control de la creación, del saber o de los imaginarios culturales, lo que evidentemente impediría el desarrollo artístico.

Ahora, a este “desarrollo” hay que entenderlo desde la mentalidad moderna. Como sabemos, lo que mueve a la modernidad es el imperioso anhelo de hacer el mundo o los mundos (personales o colectivos) perfectibles. Este deseo, por cierto, no es ajeno al mundo del arte moderno. Pues, independientemente de la intensidad de su afán, más o menos comprometido, independientemente también de las crisis de nihilismo o

⁵³ *Pólemos* en el sentido de la concepción filosófica de Heráclito. La “lucha” engendra lo existente en virtud de su diferenciación o polaridad. La diferencia ni separa ni destruye la unidad: la constituye.

decepción, el deseo de progreso ha estado siempre vigente.

Desde luego la concepción de “progreso” concentra una trama de significaciones e interpretaciones asociados al desarrollo de un potencial. Sigamos su ruta etimológica:

Del vocablo latino *progressus*, derivado de *progredi*, caminar hacia delante; *progredi*, a su vez, procede de *gradi*, andar. Por tanto, cuando se habla de progreso, se refiere a “avance”, “crecimiento”, sea positivo o negativo, pues lo importante del progreso es que demarca una realidad temporal no cíclica, es decir, un tiempo siempre creador y en constante renovación.⁵⁴

A lo largo de los tiempos, la voluntad de progreso ha sido síntoma de que existe algo que superar, llámese superstición, totalitarismo, barbarie, nihilismo, convención, destrucción, servilismo, mito, superficialidad, etc. Lo que implica que para que surja dicho anhelo es condición necesaria la decadencia, el control, el estancamiento o la ruina, de forma tal que se encienda ese afán por que algo nuevo rompa con el estado existente. Visto de otro modo, es por causa de que no existe una superación definitiva, que siempre va a existir algo que superar, que la voluntad de progreso estará tenazmente presente, particularmente en la Modernidad como un imperativo y acelerado impulso multidimensional.

Cierto es que la voluntad de progreso ha existido desde siempre en la especie humana, sin embargo, es en la Modernidad cuando este impulso toma la forma de una nueva experiencia histórica. Las transformaciones se precipitan y suceden infatigables unas a otras, de ahí que Berman afirme: “El único modo de que el hombre moderno se transforme (...) es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive”⁵⁵. Este acelerado y permanente movimiento se generó justamente porque la conquista del pensar por sí mismo, sin tutelaje, le dio al ser humano confianza en su capacidad para progresar; confianza en conseguir el desarrollo de todos y de todo.

⁵⁴ Fernando Vergara (2013: 58).

⁵⁵ Marshall Berman (2011: 31)

No obstante, es innegable que esta confianza ha ido fluctuando a lo largo de la Modernidad, pues mientras más grandilocuentes han sido sus pretensiones, más profundos han sido sus desengaños y juicios. Es que pasamos de dejar todas las cosas en manos de Dios, a creer que podíamos manejarlo todo. En consecuencia, asimilar este cambio, calibrar nuestras potencialidades y limitaciones, ha costado bastante. De todas maneras y a pesar de las decepciones, el impulso moderno no renuncia a su anhelo, cambiando sólo el tono de su narratividad al restarle euforia. Por ejemplo, el deseo de avance bien podría dirigirse hacia lo que está “al alcance de la mano”, o enfocarse a abrir caminos para un futuro más próximo.

No obstante lo anterior, en el ámbito artístico es necesario advertir que el progreso no implica un avance evolutivo lineal. Primero, porque el desarrollo artístico no se puede medir tal y como ocurre en el ámbito de la economía con valores de crecimiento o incremento de utilidades. Y segundo, porque el “avance” no implica, como vimos, ni una orientación fija ni una sola trayectoria. Tal vez lo único que puede identificar al progreso en el campo del arte es un tipo de renovación que evita el estancamiento resultante de la regulación, la convención o la oficialidad. Por esto, pienso que en este territorio es más pertinente la figura del progreso entendido como viraje, vuelco o desvío. Viraje hacia lo radicalmente otro, como lo fue la apertura de artistas como Picasso, Matisse o Brancusi hacia paradigmas artísticos no occidentales. O desvíos hacia el costado, como ocurrió en el distanciamiento de la vida del arte puro y autorreferente⁵⁶. O como lo hizo el futurismo al dar un brinco enérgico que acentuaba las transformaciones experimentadas. O revuelcos de las creaciones imperantes, como fue la deglución del grupo Antropofagia. O volteos para actualizar lo perdido, como lo hicieron las neovanguardias.

Ahora bien, aun cuando esta reflexión modifica la idea del progreso artístico dirigido hacia el futuro de forma lineal, no se escapa de la idea del desarrollo evolutivo. Propongo, entonces, visualizar la particular voluntad de progreso artístico como una que propicia

⁵⁶ Berman llama a estos modernismos de marginación. Presenta a R. Barthes y C Greenberg como exponentes de esta tendencia en los años sesenta. Son “un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna”. *Op. cit.* p18

saltos, revuelcos o desvíos que se propagan horizontalmente, a saber, como desplazamientos en un mismo plano; lo que descarta, de paso, el uso de calificativos tales como mejor, peor, atrasado o adelantado. Los desplazamientos modernistas son – recurriendo a un término de Oyarzún– de condición caleidoscópica, de ahí que el arte moderno sea escurridizo a la hora de clasificar. Su progreso consiste, más que en hacer “crecer” al arte, en huir de las determinaciones y convencionalismos que frenan la renovación creativa, para ir ajustando su paso a los cambios de su transitoria contemporaneidad.

Cierto es que esta reflexión pone en cuestión la idea de *avant-garde* entendida como una formación de avanzada o empuje hacia delante –también hacia el futuro– de los límites del arte. Es que en honor a los hechos, en la práctica artística y más allá de cualquier teoría, toda dirección en el tiempo y el espacio valió y vale para salir del *statu quo*. La distancia en el tiempo nos permite observar que las rupturas en el arte no son absolutas, que no existe un grado cero, totalmente nuevo, que los desplazamientos, aun cuando los manifiestos artísticos proclamen ¡avanzar!, ¡ir hacia delante! o ¡marchar hacia el futuro!, no fueron realizados en una sola dirección, y que, definitivamente, no produjeron “mejorías” en el arte ni en la sociedad. Lo que acontece, en cambio, son múltiples deslizamientos para zafarse de una imagen detenida.

El mismo Berman critica la desbocada idea de una modernidad lanzada hacia un futuro sin pasado; esa modernidad que no es capaz de volver a sus principios, a sus poderes de negación. El filósofo haciendo uso de esa tensión fértil que él mismo alaba, rehúye los argumentos polarizantes de avance deslumbrado v/s conservadurismo anquilosante, para señalar: “Entonces podría resultar que el retroceso fuera una manera de avanzar; que los modernismos de siglo XIX nos dieran la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI”⁵⁷.

⁵⁷ *Op cit* p 27.

A modo de conclusión I

Recapitulemos. Para responder a la pregunta ¿qué hace ser “moderna” a una propuesta?, en primer lugar tuvimos que evitar fijar «lo moderno» en determinadas pautas estéticas, ya que, como se constató, inevitablemente se dejaría afuera algo. Lo principal es comprender que acuñar «lo moderno» en una fórmula estética o en una teoría específica iría en contra de la naturaleza mutable, variada y acelerada de los productos y operaciones modernos, asociados a la innovación, la renovación o la superación de lo dado para conformar lo nuevo y “lo actual” opuesto a “lo de ayer”. En particular, esta voluntad de actualidad implica también reconocer que las propuestas modernas portan una consciencia histórica que las instala vigorosamente en el momento de su Modernidad y su específica narratividad, conectándolas decisivamente al instante de su aparición. Por lo tanto, es predecible suponer que en un tiempo sucesivo, habiendo cambiado la actualidad, la historia o el momento de la Modernidad, los productos y operaciones que fueron contemplados alguna vez como modernos (a razón de su quiebre e innovación respecto de su tiempo), pudieren dejar de apreciarse como tal en virtud de la renovación y actualización exigida por el tiempo nuevo. En consecuencia, al aferrarnos a la idea de determinar a la modernidad de las obras artísticas a partir de sus formas o pautas establecidas, inevitablemente caeríamos en una contradicción, exclusión o inasibilidad de la trama general que alberga «lo moderno» en el arte.

Sin embargo, esto no significa que los productos modernos no compartan un fuero interno común que las relacione. De hecho, en un mismo tiempo e independientemente de su variedad, refutaciones o incongruencia entre sí, pudimos constatar que las propuestas artísticas conservaron un denominador común que las atraviesa: la subjetividad desplazada. Subjetividad mediada por el objeto o su exteriorización, ya sea por acción indicativa, directiva o performática. Por lo mismo, no hay que comprender este concepto como un dominio interno ensimismado. Su energía no encuentra respuesta o resolución dentro del yo, sino que está abierta en la obra y para el arte, la historia, la

sociedad y su contemporaneidad, dentro de una simultaneidad de procesos, fenómenos y sucesos pertenecientes a su época.

Evidentemente los parámetros que conforman al concepto “subjetividad desplazada” –autonomía, autoconsciencia, crítica, individuación y contexto– están sujetos a la observación actual de lo que “ha sido”, por lo que no excluyo que sean modificables en el presente o en el futuro. Incluso modificables y discutibles retrospectivamente y desde otras perspectivas o requerimientos. Y esto lo digo también en virtud de la pregunta de Pérez-Oramas: ¿es posible seguir siendo modernos, hoy? Tal vez seamos modernos de otra forma, tal vez no lo seamos en absoluto. Y si bien contestar esta pregunta excede el marco de la presente investigación, dejo abierta la posibilidad de comprender «lo moderno» en el arte incluso más allá del bosquejo antes planteado, ya que de otra forma traicionaría su exquisito dinamismo, siempre imprevisible, discontinuo, incierto y abierto.

En lo inmediato, el planteamiento del concepto “subjetividad desplazada” como un temple que impulsa a las propuestas modernas, me sirve como una aproximación, como un esbozo para trazar algunas reflexiones sobre nuestro arte moderno; reflexiones y observaciones que buscarán emanciparse de las apreciaciones negativas de sus variaciones, diferencias o supuestas deficiencias respecto al modelo oficial, así como también develar y evidenciar sus subordinaciones. Estos desafíos los trataremos en detalle en los próximos capítulos.

Capítulo II. Otras modernidades

A lo largo del primer capítulo pudimos reconocer «lo moderno» en el arte en virtud del motor que genera sus productos y maniobras, es decir, su subjetividad desplazada. Asimismo, se consideró las variantes contingentes que expresan «lo moderno» a través de los modernismos, de forma tal de recalcar cómo las obras modernas permanecen radicalmente ligadas al tiempo de su aparición. Tomar en cuenta la particular fase de la modernidad, su narratividad y la normatividad vigente desde donde se revela «lo moderno» en el arte fue gravitante para percibir la multiplicidad de sus contestaciones.

Esta variabilidad de respuestas nos conduce a aceptar la idea de que en otras regiones «lo moderno» se manifestaría según sus particulares experiencias y visiones. La admisión de una respuesta “otra” en tanto distinta y no “anómala”, nos vincula a la concepción de las múltiples modernidades⁵⁸, la cual considera que los programas culturales de la modernidad son descifrados y transformados a la luz de cada sociedad. Veamos en qué consiste esta concepción y cómo afecta a la práctica y la lectura del arte latinoamericano.

1. Modernidades múltiples

Shmuel Eisenstadt⁵⁹ señala que la vieja dicotomía entre sociedades modernas y tradicionales ya no es válida, conforme la mayor parte del mundo se ha vuelto o se está volviendo moderno. Advierte, eso sí, que estas modernidades son diferentes, ya que son producto de complejos encuentros donde se apropian o reinterpretan los programas de la

⁵⁸ Este concepto está presente en los trabajos: S.N. Eisenstadt, *Multiple modernities*; Ch. Taylor y B. Lee, *Multiple Modernities: Modernity and Difference*; Josetxo Beriain, *Modernidades en disputa*, entre otros.

⁵⁹ Shmuel N. Eisenstadt (2000)

modernidad a la luz de las tradiciones, crisis y rupturas de cada sociedad. Su perspectiva apunta a comprender este fenómeno como constitución y reconstitución de diferentes interpretaciones de los procesos y productos (incluidos los valores) de la modernidad. Es así como la expansión de la modernidad en diversas sociedades muestra un desarrollo distinto a las premisas y patrones dados en Europa.

Esta noción tiene la gran virtud de ir en contra de algunos de los supuestos duros de la tradición sociológica clásica⁶⁰, y también de contraponerse a algunos de los temas dominantes dentro del discurso contemporáneo de la globalización y su creciente correlación analógica. Eisenstadt critica a estas teorías en su suposición de que el proyecto expansivo de la modernización, con sus tendencias hegemónicas y homogeneizadoras, continuaría y predominaría en todo el mundo, y que las premisas culturales básicas de la modernidad occidental –la tendencia a la cosmovisión racional-secular-individualista– serían naturalmente adoptadas por todas las sociedades que se modernizaran en forma “exitosa”:

En todos estos enfoques, existía un supuesto implícito de que la modernización traería consigo modos de integración institucional relacionados con los Estados-Nación, con economías políticas capitalistas y arenas institucionales relativamente autónomas en las sociedades de todo el mundo, lo que proyectaría un proceso de creciente convergencia.⁶¹

Una prueba que se contrapone a estas ideas es la diversidad existente entre sociedades modernas capitalistas industriales –las europeas, la estadounidense y la japonesa– que, aun siendo relativamente semejantes en términos de su desarrollo económico, cristalizan patrones diversos de modernidad⁶².

Por ejemplo, Japón, la primera modernidad no occidental, en cuyo proceso de desarrollo se recogen varios factores contingentes, como su forma de encuentro con otras

⁶⁰ Eisenstadt destaca a Tocqueville, Marx, Durkheim, y en gran parte aun de Weber y las teorías sobre la modernización predominantes en las décadas de los '50 y '60 del siglo XX. *Op. cit.*

⁶¹ Shmuel Eisenstadt (2013:155)

⁶² Shmuel Eisenstadt (2000)

expansiones imperiales junto con el acopio de factores culturales propios. Renato Ortiz señala que hay que considerar, de hecho, que la modernidad surge a partir de una tradición socialmente configurada, en virtud de un umbral previo. La revolución Meiji iniciada en 1867 y que abre la modernidad japonesa, quiere la técnica y la ciencia occidentales, pero administradas mediante la moralidad oriental. Parte del régimen anterior (Shogunato Tokugawa) es sin embargo valorada como elemento articulador de la modernidad venidera, donde también los valores confucionistas de piedad filial y ascetismo se incluyen y empiezan a considerarse el suelo sobre el cual se asienta una modernidad específicamente nipona⁶³.

En Latinoamérica⁶⁴, en cambio, la tradición precolombina no es algo que se valore y prolongue al periodo colonial y republicano. El encuentro, o más bien choque, entre indígenas, africanos, portugueses y españoles crea una tradición mestiza disímil del pasado precolombino. Peor aún, esta tradición se considera un impedimento para alcanzar el tan ansiado progreso:

En América Latina la tradición mestiza es vista por la elite dominante como un obstáculo, una traba, algo que debe ser superado. De ahí la inevitable contradicción entre el ideal que se ha fijado y la realidad vivida⁶⁵.

⁶³ Renato Ortiz (2000)

⁶⁴ El término "Latinoamérica" o "América Latina" está envuelto en disputas de denominaciones según el discurso político que se planteé. Por ejemplo, "Iberoamérica" destaca la presencia hispanista, "Indoamericana" visibiliza lo indígena, en tanto que niega lo afroamericano o lo criollo. En particular, el término América Latina fue acuñado en el siglo XIX en Francia —engloba a los países americanos configurados por la civilización latina— a raíz de la disputa (política y cultural) con España. Sin embargo, más allá de su origen, sin duda ha sido el término más amplio y difundido. Principalmente ya que fue adoptado en la región como una forma de manifestar su negación al pasado colonial español. En lo personal, suscribo a la actualización que ofrece Ángel Rama de su definición y cohesión regional: "La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional. Está fundada en persuasivas razones y cuenta a su favor con reales y poderosas fuerzas unificadoras. La mayoría de ellas radican en el pasado, habiendo modelado hondamente la vida de los pueblos: van desde una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento. Las otras son contemporáneas y compensan su minoridad con una alta potencialidad: responden a las pulsiones económicas y políticas universales que acarrear la expansión de las civilizaciones dominantes del planeta. Por debajo de esa unidad, real en cuanto proyecto, real en cuanto a bases de sustentación, se despliega una interior diversidad que es la definición más precisa del continente". Ver Ángel Rama (2008: 67)

⁶⁵ Renato Ortiz (2000: 49).

Sin embargo, y al margen de estas disparidades, se puede deducir que Occidente no tiene el monopolio de la modernidad. En este sentido, Eisenstadt propone que una de las implicaciones más importantes del término "múltiples modernidades" es entender que modernidad y occidentalización no son lo mismo, pues el modelo occidental de modernidad no es el único ni es el auténtico⁶⁶.

Por su parte, Josetxo Beriain plantea que homologar modernización con occidentalización es no contemplar la realidad múltiple de nuestro mundo. Afirma que la modernidad está compuesta por un conjunto de notas provisionarias que surgen desde su potencial de auto-corrección. Para el pensador, la modernidad occidental lucha consigo misma, al tiempo que las diferentes modernidades luchan entre sí. En virtud de esta idea invita a la cuestión:

(...) hay que preguntarse cómo la dinámica de la propia historia de cada civilización configura un camino específico de realización de modernidad (...) las civilizaciones tienen unos determinados patrones de racionalización y unos portadores de acción colectiva que pugnan por definir la modernidad en sus propios términos, por diferente que esto pueda ser expresado.⁶⁷

Por su parte, Eisenstadt explica que comprender la configuración de las diferentes sociedades modernas es verlas como continuación, aunque se plasmen de nuevas maneras según sus premisas culturales distintivas, tradiciones y experiencias históricas. Propone rastrear las variadas perspectivas sobre la modernidad surgidas en diversas sociedades, justamente para no confinar sus marcos a un único modelo. Por ejemplo, en la arena política señala que se pueden elaborar distintas categorías de ciudadanía según el peso de las expectativas construidas culturalmente sobre el desenvolvimiento de la legitimidad y la autoridad. Algunas de estas diferencias pueden ser contingentes, mientras que otras pueden relacionarse con procesos inherentes al modo de estructurar las modernidades. También hace notar que pueden surgir componentes civiles y utópicos del

⁶⁶ Shmuel Eisenstadt (2013)

⁶⁷ Josetxo Beriain (2005: 15)

programa político de la modernidad donde se tensiona la libertad y la igualdad con la emancipación en el nombre de algunos. Asimismo, registra enfoques constructivistas que consideran que la política es el proceso de reconstrucción de la sociedad, contra una perspectiva que acepta a la sociedad en su composición concreta. Indica también que es necesario elaborar de manera mucho más sistemática los distintos patrones de economía política en distintos marcos modernos. Así como también observar los diferentes programas culturales de la modernidad donde contrastan las dimensiones pluralistas con las totalizantes, es decir, constituciones de identidades colectivas multifacéticas o monolíticas (homogéneas).

Un ejemplo que Eisenstadt da sobre estas variaciones son las distintas modalidades de Estados-Nación modernos: unos basados en la laicidad, como Francia, y otros que incorporan elementos religiosos tradicionales; tal y como puedo dar razón en el caso de Latinoamérica. En la incipiente conformación de nuestras naciones tras la independencia, la religión estaba incorporada en el proceso de configuración de la nación. Incluso luego de lograr la separación total del Estado y la Iglesia, la identidad nacional siguió (y sigue) conservando algunos elementos religiosos en ceremonias del Estado o en discursos oficiales de lo nacional. En Chile, por ejemplo, el himno nacional aún conserva la figura de un dios creador asociado a la tierra: “Majestuosa es la blanca montaña / Que te dio por baluarte el Señor”. La fuerte tradición religiosa que venía de la Colonia no pudo ser desarraigada de manera tan tajante como sí ocurrió en el proceso francés.

Para el filósofo esta diferencia no sería un signo de no modernidad, sino que, simplemente, de diferencia. Ahora, si bien la presencia de la religiosidad se da como respuesta al proceso de identidad cultural, es decir, como una forma de auto representación según la propia cultura, no hay que olvidar que «lo moderno» implica que el individuo o grupo pueda afirmarse autónomamente frente al medio, sin convertirse en una mera representación de un orden superior/exterior a él, como lo sería la religión. Entonces, una cosa es concebir un Estado asociado a la Iglesia como una expresión proveniente de lo moderno múltiple (lo cual considero equívoco), y otra cosa distinta es

entender que, desde la identidad de un pueblo, puedan persistir símbolos de religiosidad a pesar de la efectiva autonomía de sus poderes.

2. Modernidad múltiple en el arte

Eisenstadt destaca que tras la expansión de la modernidad, si bien los programas occidentales centrales constituyeron puntos de partida y de referencia cruciales al interior de las diferentes sociedades del mundo, su desarrollo ha ido mucho más allá de las pautas planteadas por estas versiones hegemónicas. Esto corre también para el ámbito artístico. La serie de propuestas y rupturas originadas en Europa o E.E.U.U., si bien pudieron ser puntos de referencia para el arte latinoamericano (en nuestros términos: recursos disponibles), esto no supone que hayan tenido que determinar inexorablemente nuestro quehacer. Sus premisas estéticas-artísticas, ni eran definitivas ni eran las únicas.

Mirado desde otro punto, sólo bastaría con revisar la definición que da Berman sobre modernismo para entenderlo: manifestaciones culturales y artísticas que se vinculan con las experiencias y transformaciones de la Modernidad⁶⁸. Por tanto, si la Modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, si ha sido más compleja, confusa o incluso distorsionada a ojos de los cánones hegemónicos, resulta evidente pensar que las visiones de tales transformaciones, sus modernismos, sean paradójicos, extraños o, a mi entender, simplemente distintos en virtud de su congruencia. Efectivamente muchos han sido así, claro que a condición de ser justamente modernismos, es decir, de ser manifestaciones de ideas, visiones o experiencias sobre las transformaciones de *su* modernidad; dentro del escenario moderno en su totalidad, por cierto.

Lamentablemente, como lo veremos con más detalle en la segunda parte, la vergüenza del estigma de la identidad subdesarrollada, que no sólo desdeña la tradición

⁶⁸ Entenderemos por modernismo, no a la denominación otorgada a los movimientos artísticos (plástico y literario) de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Latinoamérica, sino a la definición general otorgada por Marshall Berman (2011).

precolombina sino que ve como anómalo cualquier desfase con respecto a la cultura hegemónica, nos ha hecho aferrarnos a señales erradas de modernidad, como ha sido la imitación de sus productos u operaciones. Ahora bien, el acoplamiento a los patrones del arte hegemónico no es sólo un problema de la práctica artística. Sucede también en el ámbito teórico o crítico cuando, por ejemplo, la lectura del arte latinoamericano es realizada desde una correlación analógica que uniformiza las fases y metas del arte. Interpretar los planteamientos propios según los períodos y trayectorias consagradas por el centro como modernas, no haría más que aplacar y opacar las particularidades, hasta el punto de llegarlas a ver como anomalías imperdonables en algunos casos.

Insisto en la idea de que no todos los productos o maniobras del arte moderno nacen en Europa y E.E.U.U., por lo tanto, llegar a emular incluso sus denominaciones – cubismo, pop, conceptualismo, etc.–, no es tan sólo una prueba de ceguera frente a las diferencias, sino que de no-modernidad, en el sentido de no ser capaces de levantar nuestros propios “nuevos” conceptos.

En el ámbito del pensamiento, Bernardo Subercaseaux critica esa postura, postulando una apropiación creativa capaz de articular un pensamiento latinoamericano mediante la invención de un nuevo código:

Si aceptamos el rol de la contextualidad en el proceso de apropiación tendremos también que convenir que no se puede hablar de positivismo en Latinoamérica, o de marxismo en Latinoamérica, o de vanguardismo en Latinoamérica, sino de positivismo latinoamericano, de marxismo latinoamericano y de vanguardismo latinoamericano, lo que es muy diferente.⁶⁹

En el ámbito de las artes, y justamente en virtud de sus diferencias, yo iría aun más lejos: apostaría a la creación de nuevos términos asociados a conceptos específicos.

Es importante agregar que la perspectiva de las modernidades múltiples no sólo cuestiona las narrativas homogeneizantes, sino que también se contrapone a algunos

⁶⁹ Bernardo Subercaseaux (2011, v. II : 29)

discursos globalizantes. El peso de la historia, de la sociedad, de la política, de la economía, de las pautas y convenciones locales, no pueden borrarse del sujeto que las ha vivenciado, por muy abierto que este esté al mundo. Visto desde la modernidad artística, esto significa afirmar que las obras modernas suponen un juicio sobre las condiciones desde donde emergen, lo que comprende la posición del artista a partir de la cual edifica su planteamiento. Y si bien es posible que los elementos culturales y personales se puedan “internacionalizar”, es el lenguaje global el que actúa a través de ellos: “Lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global”⁷⁰.

3. Artilugios de lo múltiple

No sólo el correlato análogo, homogéneo o globalizante es un peligro para reconocer modernidades particulares, sino que la misma perspectiva de las modernidades múltiples puede ofrecer sus baches si utilizamos el concepto de mestizaje como comodín legitimador. Bajo la lógica de la interpretación diversa, esta perspectiva puede dar por moderno a elementos que no lo son en absoluto. Eisenstadt reconoce que la concepción de las múltiples modernidades nos enfrenta al problema de establecer hasta qué punto y de qué manera las sociedades comparten una estructura moderna en común. Problema que, según propongo, al menos en el plano cultural-artístico puede sortearse fijando la mirada, no en los productos u operaciones, sino en su fuero interno. Esto nos permitiría constatar si de las operaciones provenientes de los paradigmas de la traducción, la apropiación o el mestizaje devino realmente una transformación, siguiendo las palabras del filósofo, a la luz de las tradiciones, crisis y rupturas de la cultura propia. No hay que olvidar que muchas de las interpretaciones latinoamericanas de los programas artísticos

⁷⁰ Jorge Larraín (2001:42)

modernos centrales no fueron más que refritos o remedos de subjetividades desplazadas ajenas.

Lo primero que hay que considerar es que el mestizaje, la apropiación o los cruces, al ser una constante entre los pueblos, no son exclusivos de Latinoamérica ni menos son garantes de una modernidad diversa. Como dice Gerardo Mosquera:

En realidad, todas las culturas son híbridas (...) Todas se “roban” siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales, aun cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio.⁷¹

Néstor García Canclini describe este fenómeno señalando que los sistemas o ejercicios que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Así, la reconversión se entenderá como la utilización productiva de recursos en nuevos contextos. En este proceso, que denomina “hibridación”, se mezcla lo compatible y se fija lo inconciliable. Fusiones, sincretismos, mestizaje se darán en todo campo: barrial, mediático, de consumo, locales o transnacionales. Sin embargo, también advierte que, si bien la autenticidad cultural se hará fértil en las múltiples alianzas y en su poder de renovación, existen límites para la hibridación. Los cruces no serán productivos cuando los hábitos, creencias y formas de pensamiento son incompatibles, inconciliables, asimétricos y desiguales⁷². En este sentido, cabe pensar que la “fertilidad” de estos procesos puede originarse en la medida en que la cultura local tenga cierto espesor o estabilidad, lo que permitiría adoptar y adaptar los nuevos elementos culturales sin perder los propios. Como es de suponer, la apertura a las nuevas formas culturales genera una tensión respecto a las tradiciones locales, pudiendo generar, o no, nuevas síntesis. Por

⁷¹ Gerardo Mosquera (2009:7)

⁷² Néstor García Canclini (2001)

tanto, “hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad (...)”⁷³.

Es cierto que, como dice Mosquera, todas las culturas son híbridas, sin embargo, la pregnancia de los conceptos asociados a la mezcla en nuestra región es gravitante. Esto se debe a que a partir de la segunda modernidad latinoamericana estas nociones representaron un mito positivo (y necesario para la época): el mestizaje fue visto como una forma de integrar a las culturas y sectores excluidos de la sociedad tras la crisis del modelo homogéneo y extranjerizante de la oligarquía. Un ejemplo de esto fue la ideología de “raza cósmica” postulada por José Vasconcelos, que expresó una aglomeración de todas las razas del mundo sin distinción alguna para construir una nueva civilización.

Los proyectos de integración que se pensaron a través de la lógica de lo mestizo o de la mezcla se cristalizaron –y lo siguen haciendo– en formas culturales-artísticas variadas, como el sincretismo presente en la idea del *ethos* barroco, o en la tendencia a resaltar la capacidad canibalizante durante el Modernismo brasileño, o la de asimilación en el caso del grupo Martín Fierro por nombrar algunas. Estas nociones, si bien fueron propuestas desde dinámicas culturales propias de América Latina, también tuvieron falencias como la eventual eliminación de las tensiones, la ilusión de equitatividad de las partes o la omisión de que su estrategia crítica-deglutiva no dejaba necesariamente atrás su posición de dependencia y/o subordinación.

Por otra parte, faltó –y falta todavía– atención al hecho que la apropiación, la traducción o la mezcla pueden devenir en una masa homogénea, insípida y sin distinción, es decir, en un resultado que, además de ser insulso, no sea en absoluto moderno. Entonces, fundamental es aclarar que las operaciones de interpretación o mixtura no garantizan la existencia de una modernidad otra. Por tanto, es primordial diferenciar las operaciones del fuero interno que las impulsa (aunque estén mistificadas).

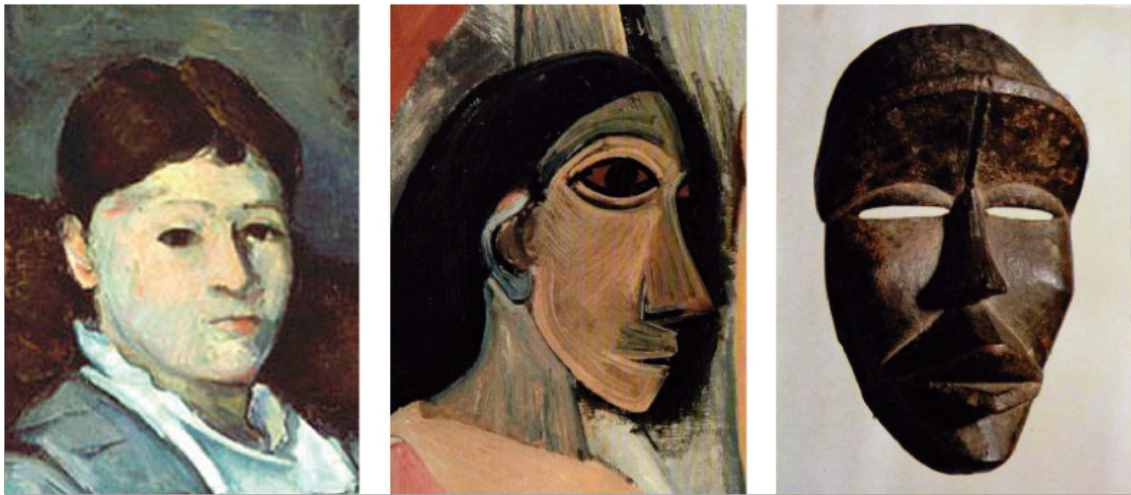
Para ver y entender con claridad esta idea, propongo tomar distancia y exponer un ejemplo que no pertenezca al arte latinoamericano. Si bien se pueden reconocer las

⁷³ *Op. cit.* p II.

mixturas e influencias constructivas de Cézanne y del arte africano en las obras protocubistas de Picasso, en especial en la obra *Las señoritas de Avignon*, su resultado y consecutiva regeneración en el cubismo analítico y sintético superan la mera interpretación o mezcla, entregando un resultado transformador (ver figura 1). En buenas cuentas, lo que emprende esta obra es un vuelco en otra dirección: abre un nuevo territorio, de ahí su modernidad.

Entonces, en este punto es pertinente insistir en una pregunta inicial: realizar una relectura de las temáticas o recursos artísticos consagrados como modernos (como lo hizo Picasso al recurrir a Cézanne) ¿nos haría ser modernos?, y ahora agrego, ¿modernos “múltiples”? Lo cierto es que no todas las propuestas latinoamericanas que se han levantado a partir de plataformas de avance han sido modernas. Así como tampoco no todas han sido dependientes o no modernas por haber hecho uso, o no, de los recursos disponibles.

Figura 1



Paul Cézanne, detalle
Mme. Cézanne à l'éventail
1878-1888

Pablo Picasso, detalle
Las señoritas de Avignon
1907

Máscara,
arte africano

Esta idea da pie para observar de qué forma esta ambigüedad ha teñido las apreciaciones del arte latinoamericano. Escobar señala que:

(...) el arte latinoamericano es el resultado de una síntesis entre lo local y lo internacional. Por tanto, el papel de las vanguardias dependientes es apropiarse de las innovaciones metropolitanas para adaptarlas a los requerimientos de la historia propia.⁷⁴

A modo de ejercicio, ¿qué pasaría si aplicamos esta misma línea argumental en la obra *Las señoritas de Avignon*? El resultado sería algo así: El arte de vanguardia, en este caso el cubismo, es el resultado de una síntesis entre lo local –Cézanne– y lo foráneo –el arte africano–. Por lo tanto, el papel de esta obra fue interpretar las innovaciones y apropiarse de los aportes de otras culturas para adaptarlas a los requerimientos de su tiempo. Presentado así, esta obra puede perfectamente exponerse como una propuesta dependiente o, por decir lo menos, adaptada.

Por otra parte, en el mismo texto Escobar señala que de “la distorsión, el destiempo, la infidelidad del trasunto abren posibilidades para lo propio”⁷⁵. Es cierto, el ingenio latinoamericano hace posible muchos retuertos, de forma tal que incluso de las torpezas puedan surgir, a veces, grandes hallazgos. Entonces, aquí sería pertinente preguntarse por qué el trasunto a veces da resultados fértiles y otras veces no. El asunto es que, así como antes me he alejado de la idea de reconocer «lo moderno» en los productos, también lo hago de las maniobras. Las operaciones de traducción, apropiación o mestizaje son tan sólo eso, maniobras propias del arte, ya sea moderno o no, por lo que no pueden dar cuenta de la cualidad o de la calidad de su efecto, así como tampoco del espíritu que las moviliza.

Para dilucidar si una relectura de los recursos podría ser moderna, habría que examinar si esa propuesta, haciendo uso de los acervos dados, logra ir en otra dirección.

⁷⁴ Ticio Escobar (2004:19)

⁷⁵ *Op. cit.* p 7

Constatar si abre otro espacio desde el impulso desplazado de su propia subjetividad. Como se dijo antes, sin subversión y renovación «lo modernos» no acontecería como tal, y esto vale no sólo para nuestra modernidad, sino que para cualquier modernidad artística.

4. Apropiación transformadora v/s apropiación acoplada.

Constatar la existencia de esa “otra dirección” emprendida por la subjetividad desplazada es tan primordial que, de no hacerlo, se correría el riesgo de que, amparadas bajo el manto de la diversidad y mediadas oportunamente por sus acomodos teóricos, se alberguen propuestas que aparenten una modernidad que no es tal. Por eso, dejando de lado lo evidente que son las propuestas reproductoras en tanto buenas o malas copias de alguna tendencia, es importante distinguir entre las apropiaciones que proponen una renovación y las apropiaciones acopladas. Estas últimas corresponden a “versiones” de algún estilo, más que a propuestas fundamentadas desde un fuero moderno propiamente tal. En otras palabras, ya que la modernidad artística tiene sus propias lógicas internas, la expresión de una apropiación acoplada se encontraría fuera de su traza. Seguir los mandatos o modelos hegemónicos no haría más que aniquilar su espíritu. En este sentido, la realidad de las modernidades múltiples se radicaliza en el territorio del arte. Ir más allá de las pautas planteadas por las versiones centrales, no sólo es lo esperable, sino que es condición necesaria para hablar con propiedad de modernidad artística latinoamericana.

Antes, es fundamental salirse de posturas polarizantes que, o bien tildan a toda la producción artística latinoamericana como una copia o acomodo, deficiente y retardado de los modelos metropolitanos, o bien salvan su honor argumentando indiscriminadamente que el uso de la hibridez es un axioma esencial de lo latinoamericano. Lo cierto es que ni toda la producción fue una copia del centro ni todas las mezclas fueron fértiles. Para distinguir la apropiación acoplada de la transformadora, propongo, entonces, poner como ejemplo las propuestas de dos pintores argentinos.

Asociados a la revista *Martín Fierro*, Emilio Pettoruti y Xul Solar aunaron esfuerzos para abrirse a las innovaciones planteadas por la Escuela de París. Su programa expuso el deseo de una singularidad local, a la vez que reconoció formar parte del espíritu innovador imperante en Europa. Un fragmento de su Manifiesto de 1924 da cuenta de esta postura:

“MARTÍN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión (...)

“MARTÍN FIERRO” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud (...)

“MARTÍN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

“MARTÍN FIERRO”, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.⁷⁶

Es importante señalar que durante la primera mitad de siglo XX, Latinoamérica atraviesa por un proceso donde las tensiones culturales oscilan fuertemente entre la necesidad de exponer una singularidad local y el intento de generar un vínculo con el mundo. Todas ellas son respuestas a las modernizaciones y a las profundas transformaciones sociales que se forjan. Por consiguiente, siendo estos artistas conscientes de *su* contemporaneidad, su programa responde a ello dando importancia al aporte intelectual de América y a la capacidad de apropiación transformadora del artista latinoamericano.

Ahora bien, en la práctica, esta disposición no es inmune a inclinarse a privilegiar el vínculo con el mundo, en su caso, Europa. Nexo que, desde la forma de la “puesta al día”, deja subsumida la singularidad local-personal. El asunto es que las actualizaciones de las

⁷⁶ Revista *Martín Fierro* (1924:1-2)

formas legitimadas como modernas siempre han sido un seductor pasaporte para pretender o creer que se entra al círculo moderno. Pasaporte que, desde esta perspectiva, pareció usar Pettoruti al consolidar su trabajo como una versión del cubismo sintético, es decir, como cubismo latinoamericano. La tragedia de la “versión” consiste en que, en la misma aspiración por alcanzar lo consagrado como moderno, va anclada la muerte de su modernidad: la versión no logra revelarse en contra de lo consagrado, ni tampoco supera las pautas para desplazarse en otra dirección. De ahí que hable de una apropiación adaptativa, ya que la propuesta se ajusta a una trayectoria previamente fijada, buscando un distintivo dentro de lo dado. Juan Acha describe que nuestras actualizaciones progresistas muchas veces mostraban “elevada calidad temática, tendencial y estética, pero ellas no aportaron innovaciones importantes a la tendencia europea adoptada en su letra”⁷⁷. En otras palabras, siendo una modernización destacada, la “versión” del cubismo latinoamericano (el nombre ya lo dice) no estableció una emancipación dirigida a su autofundamentación.

Este acoplamiento también se puede apreciar en la teoría. Marta Traba, si bien rechaza enérgicamente la influencia del arte estadounidense de los años cincuenta y sesenta, no tiene reparos en la asimilación del arte europeo, en especial el de la vanguardia histórica (disposición bastante sorprendente considerando su declarada postura “anti-imperialista”). La teórica argumenta que la obra de Pettoruti tiene el mérito de divulgar e incorporar los nuevos paradigmas estéticos europeos al arte latinoamericano, contribuyendo al lento proceso de recepción de estos nuevos códigos estéticos. El artista “educa al público argentino a recibir la geometría y el arte abstracto como expresiones legítimas de nuestro tiempo”⁷⁸. Como apreciamos, se trata de toda una proeza de actualización.

A esto me refiero cuando establezco la necesidad de distinguir los productos y operaciones del fuero interno de las propuestas. No basta con divulgar los paradigmas

⁷⁷ Juan Acha (1993: 136)

⁷⁸ Marta Traba (1994: 59)

oficializados como modernos, para serlo. Recordemos que durante los años veinte y treinta el cubismo, el futurismo, el expresionismo y otros *ismos* triunfaban obteniendo el reconocimiento internacional. Estos *ismos* se habían convertido en productos de una suerte de oficialidad de la vanguardia, es decir, en vanguardias que, paradójicamente desde esta perspectiva, comenzaban a dejar de ser modernas justamente por acomodarse dentro de lo establecido, entiéndase: regulación, convención u oficialidad emanada de una autoridad artística.



Figura 2
Pablo Picasso
Los tres músicos, 1921



Figura 3
José Emilio Pettoruti
Quinteto, 1927

Por otra parte, Beatriz Sarlo señala que Xul Solar es el exponente de la cultura de la mezcla en el contexto de lo que llamó “modernidad periférica”. La teórica argentina plantea que en sus pinturas, Solar “mezcla modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia”⁷⁹.

⁷⁹ Beatriz Sarlo (2003:15)

Sin embargo, en el sentido de este análisis, el mérito de Solar no se encontraría en mezclar o incorporar varias “sustancias” a su obra, sino en sostener la tensión entre estos dos mundos; rasgo propio de *su* contemporaneidad. Lo moderno de su propuesta se funda, primero, en el deseo motor de estar abierto a su realidad: simultáneamente moderna y tradicional. Y, segundo, en el hecho de que si bien no ignora el sedimento de revoluciones dadas –en especial del expresionismo–, su propuesta supera con creces las filiaciones referenciales.



Figura 4
Paul Klee
Senecio, 1922



Figura 5
Xul Solar
Tú y yo, 1923

Este artista asume una investigación estética que es capaz de reconvertir los recursos disponibles desde una comprensión localizada. En otras palabras, su mérito está en que, valiéndose de los caminos abiertos, postuló una nueva ruta a ser indagada, de ahí su modernidad.

Al respecto, un axioma que es útil para entender esta apreciación desde la perspectiva de la modernidad estética es “el total es mayor a la suma de las partes”. De haber sumas de las partes (a mi parecer, siempre las hay), la propuesta moderna haría uso

de los recursos que lo anteceden desde una subjetividad desplazada, de forma tal de concretar tanto un quiebre como una apertura. No se trataría entonces de una versión diversificada, de una variación dentro de los estrechos límites de un estilo, sino de una propuesta nueva. En palabras simples: el resultado total sería “distinto” a la suma de las partes.

5. La fisura de la apropiación crítica

Del mismo modo, el argumento de la “apropiación crítica” también debe ser observado, ya que este bien puede transformarse en normatividad y dependencia. Gerardo Mosquera señala que el modernismo brasileño, como veremos en detalle en el próximo capítulo, edificó el paradigma de la antropofagia sobre la base de una apropiación crítica, selectiva y metabolizante de las tendencias artísticas europeas. A lo que yo agregaría, una investigación creativa basada en su propia realidad. Sin embargo, el teórico también reconoce que esta noción ha sido manipulada –en parte por el auge de las ideas postmodernas– para explicar, justificar y facilitar la apropiación, la resignificación y la validación de la copia en el contexto de la relación subordinada de Latinoamérica con el Occidente hegemónico. El abuso de la batalla digestiva de la metáfora de la antropofagia tiene como consecuencia “la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea”⁸⁰. Poniendo esto en contexto, ya que «lo moderno» no admite fórmulas, su naturaleza caleidoscópica y huidiza a las determinaciones demanda abrir nuevos caminos para no morir por estancamiento. Para no morir, ahora incluyo, por indigestión.

Este malestar se agudiza cuando se esgrime la “apropiación crítica” como una forma de legitimación. En 1983 Nelly Richard, en su texto *Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?*, postula:

⁸⁰ Gerardo Mosquera (2009:9).

Validamos entonces "la construcción de frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidas" en cuanto máxima estrategia crítica, en cuanto modo de subvertir un orden de procedencia y de inflexionar el sentido de lo que se nos atribuye desde afuera; validamos la manipulación creativa de una tecnicidad internacional empleada (desempleada, reemplada) para fines de autosignificación histórica.⁸¹(sic)

Según Richard, resistirse al mandato internacional operando bajo la lógica de la reelaboración crítica o paródica de su funcionamiento, sería una forma de legitimación histórica⁸². Es cierto, el juego de las citas y la apropiación puede crear una consciencia histórica sobre las prácticas latinoamericanas nacidas desde la recepción de lo impuesto durante la Colonia y sus deformaciones conscientes o inconscientes. También es cierto que es propio de la modernidad estética criticar a la historia y a sus pautas. Así como también sabemos que nada en el arte parte desde cero, por lo que se asume que la reelaboración es parte constitutiva de la formulación artística, ya sea para las culturas dominantes como para las recesivas. Pero atención, la reelaboración crítica o paródica puede perfectamente transformarse en normatividad del lamento o, peor aún, utilizarse como una estrategia para insertarse en la narrativa hegemónica desde la retaguardia. Por otro lado, hay que tener cuidado con que las críticas victimizadas logren constituirse, contraproducentemente, como afirmación de la posición dominante, así como atender al hecho de que direccionar la crítica hacia la hegemonía pueda nublar la mirada crítica hacia nosotros mismos. Como decía en la presentación, estas prácticas o teorías al definirse en

⁸¹ Nelly Richard (1983:4)

⁸² Para poner esto en contexto, Nelly Richard, tanto en "Culturas latinoamericanas..." (1983) como posteriormente en "Márgenes e Instituciones..."(1986) se queja por el régimen de censuras que regía desde el circuito internacional. Éste no reconocía la especificidad de la producción con su particular significación artística (parodias, metáforas o remedos). La teórica se defiende señalando que el arte latinoamericano no remite meramente a una recepción referencial pasiva, sino que a un modo de subvertir un orden de procedencia y de modificar su sentido. En el caso particular de la Escena de Avanzada chilena, señala que el circuito metropolitano esperaba que las obras de la Avanzada dieran cuenta con plena transparencia y referencialidad del drama generado por la dictadura militar de entonces, sin atender a las señas de disimulo propias de aquel tiempo de censura. En el texto *Márgenes e Instituciones...* Richard señala que: "(...) el significado de la muestra de la 'avanzada' de la Bienal de París [de 1982] cayó bajo la sanción –colonialista– del 'déjà vu'. Los trabajos chilenos de *performance* y acciones de arte de la 'avanzada' –exhibidos como registros fotográficos– fueron juzgados como anacrónicos por la mirada internacional que los remitió al neovanguardismo europeo de los años sesenta" (Ver Richard 2014: 110).

“oposición a” niegan la posibilidad de conectarse profundamente con sus propios deseos y verdaderas necesidades.

“Resistir”, “luchar” o “sortear los embates”, si bien son terminologías propias de la cultura a veces martirológica latinoamericana, tenemos que aceptar que también constituyen una posición que no nos permite salir de la dependencia o del papel del subordinado. Es más, sólo la agudiza, reafirmando así la relación de jerarquía. Con el tiempo estas posturas serán cuestionadas argumentando que:

Desde este punto de vista, las narrativas anticolonialistas, con su juego de oposiciones entre los opresores y los oprimidos, los poderosos y los desposeídos, el centro y la periferia, la civilización y la barbarie, no habrían hecho otra cosa que reforzar el sistema binario de categorizaciones vigente en los aparatos metropolitanos de producción del saber.⁸³

La perspectiva de autocomprenderse siguiendo un factor de subalternidad resistente, es decir, desde la figura del artista o intelectual combatiente que lucha contra un mandato que, para colmo, ya no es opresor (pues dominación y hegemonía no son lo mismo), resulta ser tan mistificador como el hecho de autenticar lo latinoamericano en lo precolombino o en lo mágico-irracional –asunto que tanto refuta Richard–. Peor aun es la bizarra imagen del combatiente paródico que lucha en contra de una cultura de la cual desea ser parte. No es necesario desesperarse; no es forzoso combatir ni parodiar al otro para tener un lugar en el mundo del arte moderno (atención, que no digo “un lugar en Europa o Estados Unidos”, ya que eso es otra cosa).

Por otra parte, cuando la reelaboración crítica o paródica se yergue como una solución definitiva, se sentencia su propia muerte a manos de la inmovilidad. Sumado a esto, si aceptamos que las coordenadas que orientan al arte son las de otro lugar, ¿cómo será posible dar pasos firmes si nos guiamos por una cartografía que no coincide con las visiones y experiencias del propio tiempo y espacio? Resulta esperable que en esas condiciones los pasos sean torpes, a troche y moche o fuera de lugar. Es cierto que de las

⁸³ Santiago Castro-Gómez (1998: 173)

torpezas surgen a veces grandes hallazgos, sin embargo, no podemos edificar nuestras propuestas a la espera de dar con un acierto creativo casi por accidente, o que, a suerte de un ropaje hábilmente travestido, logremos legitimarnos en la escena internacional.

A modo de conclusión II

Si consideramos que la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, también su narración, historia y actualidad; si su modernidad, como señala Eisenstadt, ha nacido de complejos encuentros donde se apropian o reinterpretan los programas a la luz de las tradiciones, crisis y rupturas de cada sociedad, resulta evidente pensar que las visiones y respuestas a tales transformaciones, es decir, sus modernismos, sean distintos en virtud de su coherencia. Siguiendo el tramo recorrido hasta ahora, nos encontramos frente a un componente más para evaluar la modernidad de las obras: además del tiempo, el espacio cultural. Ciertamente, las obras modernas no sólo permanecen radicalmente ligadas a su instante, sino que también a la esfera de su aparición. Cuando hablemos de arte moderno de Latinoamérica, entenderemos por ello un conjunto de productos, operaciones y procesos provenientes de una subjetividad desplazada, pero, al mismo tiempo, localizada en virtud del contexto desde el cual se edifican⁸⁴.

Ahora bien, antes de observar sus particularidades, la perspectiva de las modernidades múltiples nos pone en la obligación de realizar un examen previo a conceptos, creencias, estrategias y fetiches de la cultura latinoamericanas que podrían mermar la modernidad de sus productos. Es gravitante recalcar que el concepto de las modernidades múltiples, llevado al territorio del arte moderno latinoamericano, no se referiría a las desviaciones, hábiles o torpes, del ejercicio de la apropiación, de la traducción, de la interpretación o del mestizaje sin más. Por lo tanto, fue fundamental no

⁸⁴ En relación a la distinción entre arte latinoamericano y arte “desde” América Latina, ver: *Contra el arte Latinoamericano*, Gerardo Mosquera (2009).

otorgarle a estas operaciones un valor en sí mismo, garante de una modernidad otra. A razón de que estos paradigmas bien pueden esconder una forma de legitimación aferrada a su referente, como en el caso de la apropiación acoplada. O bien, el peligro de establecer una determinación anclada en la victimización, como en algunos casos de apropiación crítica; asunto que, no está demás decir, afirma la posición dominante y nubla la pregunta por nosotros mismos.

Sabemos que nada en el arte parte de cero. Por lo tanto, si una obra moderna utiliza recursos previos, sabremos también que, en virtud de su condición desplazada, los elaborará mediante una apropiación transformadora que supere el estatus de la mera versión o mezcla. Como decía, el total, para hablar con propiedad de una propuesta moderna, ofrecerá una nueva, una distinta suma de sus partes.

Capítulo III. Subjetividad desplazada en el arte latinoamericano

En los capítulos anteriores, además de contemplar el específico fuero interno de la modernidad artística, se consideró la mutabilidad de su manifestación según la normatividad operante y de acuerdo a experiencias de modernidad específicas a su tiempo. Esta variabilidad hizo suponer que, desde la perspectiva de las múltiples modernidades, «lo moderno» en el arte latinoamericano expondría un desarrollo acogido, además de a su tiempo, a su localización específica: la obra moderna, al encontrarse enlazada al momento y al lugar de su aparición, necesariamente va a manifestarse de acuerdo a ese marco. Por tanto, si la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, diferentes tendrían que ser sus modernismos.

La reflexión de Eisenstadt y los demás pensadores dan pie para dejar de ver las particularidades artísticas como equívocas respecto a las propuestas hegemónicas; sin con ello dejar de poner atención a los artilugios de lo múltiple. Recogeré entonces, en este capítulo, la pregunta que planteó Beriain, haciéndola efectiva para el arte latinoamericano: ¿Cómo la dinámica de la propia historia configuraría un camino específico de realización de «lo moderno» en el arte de América Latina, en sus propios términos y por diferente que sea expresado?

Siguiendo la metodología anterior, expondré tres ejemplos para dar cuenta de cómo se asimiló el espíritu moderno y de qué forma particular se manifestó en su contexto. Propongo así, guiar el análisis según tres tiempos modernos de Latinoamérica; periodización propuesta por Grínor Rojo.

1. Primera modernidad

El tiempo que analizaremos será el de la primera modernidad, que va desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, correspondiente a la consolidación de los Estados nacionales bajo una forma del estado oligárquico⁸⁵. Sin embargo, en esta oportunidad será necesario describir brevemente el umbral inmediatamente previo a este período, el de la consolidación de las independencias – período que Rojo describe como premoderna–, ya que su forma de romper con la Colonia, sus aspiraciones y decepciones, sin duda marcó el período que nos proponemos observar.

Sobre la semántica de comienzos del siglo XIX, Bernardo Subercaseaux destaca su tono de ruptura radical con el pasado; el “ayer” del *ancien régime* hispánico debe regenerarse. El “hoy” debe alzarse emancipado sobre ese mundo truncado: la libertad, la educación y el progreso futuro serán sus bases. El pensamiento de Simón Bolívar, José Camilo Henríquez, Juan Egaña, y tantos otros, proponen discursos donde se instala todo un sistema metafórico relacionado con el despertar y la luz, con símbolos de nacimiento como la primavera o la aurora, o de regeneración asociados a lo vegetal y al dar frutos; lo que, en el caso de Chile, incluso toca el tema “araucano” como glorificación idealizada⁸⁶. Todo esto, por cierto, en contraposición con el invernal, descolorido, anquilosado y oscuro pasado monárquico español.

Sentado esto, es importante decir que los bocetos de las primeras independencias latinoamericanas fueron productos de voluntades y proyectos sumamente abstractos. Más que configurar experiencias vitales de esta incipiente modernidad, su definición se remitió a seleccionar lo que se “deseaba ser”, omitiendo la experiencia de lo que realmente se “estaba siendo”. En otras palabras, la interpretación del proceso no se entrelazó con las realidades sociales y culturales de la que el grupo era específicamente parte. Los intelectuales y políticos de este periodo representaron una tierra de promisión

⁸⁵ Grínor Rojo (2013)

⁸⁶ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. I)

libertaria, de igualdad y fraternidad que, si bien se anclaba en la necesidad del establecimiento de los Estados nacionales, distaba mucho de la realidad. Tal como menciona Frank Safford, su excesivo optimismo en la naturaleza humana, en las ideas de la Ilustración y en la capacidad de las constituciones, no tuvo en cuenta que aún persistía una poderosa influencia de la tradición española⁸⁷. Es así como, sus reflexiones quedaron tan suspendidas como las “repúblicas aéreas” que el mismo Simón Bolívar criticó.

Debido a las crisis económicas y la inestabilidad política, al retrato optimista le siguió uno pesimista e incierto. Clave es la carta de Bolívar dirigida al general Juan José Flores en 1830 para retratar esta época. El paisaje que representa Bolívar sobre América Latina de ese período es lamentable: América es un continente ingobernable, de inútiles revoluciones que “aran en el mar”, amenazada por tiranos y multitudes desenfrenadas, territorio donde serán devorados y extinguidos ferozmente los europeos, espacio de caos primitivo, donde lo único que se puede hacer es emigrar⁸⁸. Sus reflexiones son igualmente volátiles y proyectivas, sólo que esta vez no representan resplandecientes ilusiones sino que sombras de decepción.

Posteriormente, en la medida en que se alcanza una estabilidad política y circunstancias económicas más favorables, entre 1830 y 1850 comienza a emerger una generación llena de optimismo que se dispondrá a continuar la obra bajo el ímpetu modernizador. El nuevo modelo de sujeto emergente corresponde a jóvenes intelectuales liberales tales como Lastarria, Echeverría, Sarmiento y Alberdi. La metáfora del renacer y la luz en contraposición con la decadencia y la oscuridad vuelve a activarse, sin embargo, con una lógica distinta. En este nuevo escenario, la diferenciación que participa en el proceso de conformación de la identidad se activa en forma de desdén hacia su gente y su cultura. Si anteriormente la diferencia se estableció para desprenderse del pasado monárquico, es decir, como emancipación mental del patrón cultural Ibérico, ahora se

⁸⁷ Frank Safford (1991)

⁸⁸ Simón Bolívar (2009)

realizaba como alejamiento del patrón cultural local. Hablo de la oposición entre civilización y barbarie que ilustra José Faustino Sarmiento en su “Facundo” de 1845.

En nombre del progreso, a mediados del siglo XIX esta nueva generación de intelectuales planteó un modelo modernizador donde la civilidad era representada por los valores propagados por Europa, mientras que la barbarie fue personificada por la condición rústica e irracional del continente americano; propuesta nada más alejada de las versiones americanistas que se instalaron en un comienzo. En la distinción “civilización / barbarie” se ve claramente cómo persiste la huella colonial en el comportamiento. Contraproducentemente, la élite intelectual repite el modelo de dominación que instaura verdades absolutas y patrones que fomentan la exclusión o el menoscabo de las especificidades de las culturas locales. La *intelligentzia*, de la mano con las clases dominantes, reinstaló el mismo paradigma europeo de exclusión del “otro”, para encaminarse a acortar la diferencia/distancia con Europa, (re)constituyéndose a su modo.

Significativo es considerar que estas visiones dirigidas a inculcar “lo que debíamos ser” fueron sumamente influyentes tanto en el plano material –arquitectura, arte, mobiliario– como en el de comportamiento –conductual y costumbres– de la cultura latinoamericana. No sólo se trataba de borrar las huellas físicas de lo colonial, sino de imitar a las ciudades europeas. José Luis Romero lo dice: “Los extranjeros solían convertirse en un modelo para quienes soñaban con el paraíso inalcanzado de Londres y París”⁸⁹. “Todo se imitó: desde la arquitectura hasta la costumbre de tomar té”⁹⁰. Romero, tras citar un relato de 1850 del viajero Xavier Marmier –quien contrapone la arquitectura, las costumbres y la vestimenta de una América europeizada frente a una América primitiva–, agrega: “Eso era la Buenos Aires rosista, entre europea y gaucha”⁹¹. Es decir, para los códigos de la época, entre civilización y barbarie.

La disposición de excluir o menoscabar los componentes fundamentales de la realidad cultural se instala en una zona donde se conjugan tanto intereses concretos como

⁸⁹ José Luis Romero, (2001:195)

⁹⁰ *Op. cit.* p 226

⁹¹ *Op. cit.* p 229

ideales abstractos. Su afán modernizante y universalista, su deseo de “ser al modo del otro”, nos dio como resultado un patrón que reduce todas las heterogeneidades a una pretendida uniformidad. Por un lado, las clases dominantes que jugaron un rol destacado por medio del control del Estado, implantaron un patrón modernizador que, además de no comprometerse con el contexto vital de la sociedad en su totalidad, se inclinó a desarrollar sólo sus propios intereses. Y por otro lado, los mismos intelectuales que abogaban por la emancipación de la mente, propagaron un modelo cultural universalista que excluyó las especificidades culturales, obviamente, sin mediar cuestionamiento alguno. Durante este período, la modernidad se experimentó como una modernización sesgada y discriminadora para la mayoría de la población.

Dado un marco general del estado de Latinoamérica durante este tiempo, sólo ahora es pertinente plantear la siguiente pregunta: ¿De qué forma podría una obra latinoamericana manifestar la modernidad artística sin ser un remedo modernizante? A la que respondemos: Obviamente, a través de una propuesta que, siguiendo la dinámica de su propia historia, configure en sus propios términos un camino específico de realización de «lo moderno» en el arte en América Latina –siguiendo a Beriain– por muy diferente que éste sea expresado. Para este examen propongo la obra *El Indio alfarero*, del artista peruano Francisco Laso.

Antes, sólo queda precisar el contexto específico del artista. Perú, perteneciente a los que Darcy Ribeiro llamó "pueblos testimonio"⁹², es integrado mayoritariamente por pueblos indígenas conquistados, sometidos y sobrevivientes del impacto de la expansión europea. Tras la independencia, fueron integrantes marginales del nuevo sistema moderno. El estamento superior de la sociedad estaba compuesto por la minoritaria élite blanca que, como decía, controlaba la configuración de lo nacional, las instituciones y la economía según sus propios intereses. El estamento medio, conformado por el mestizo, se encontraba incorporado a la fuerza del trabajo de la sociedad. Y el tercero, el mayoritario, por los indígenas que se hallaban en una situación de marginalidad cultural.

⁹² Darcy Ribeiro (1992).

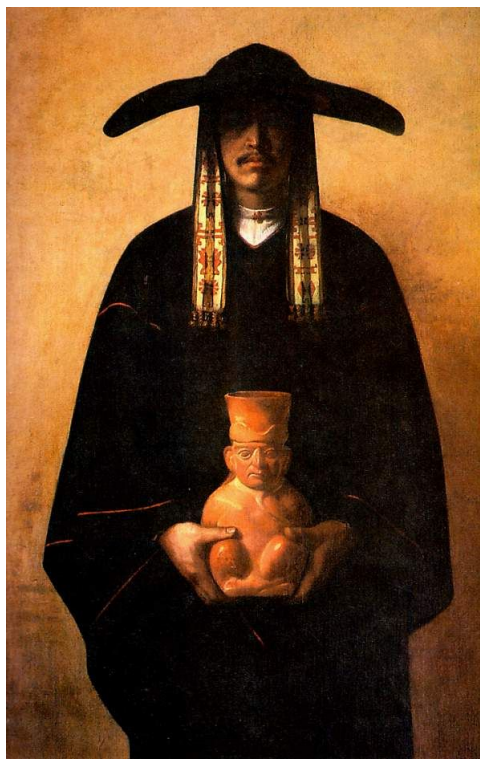


Figura 6
Francisco Laso
Indio Alfarero, 1855

Considerando esta trama, el contexto del que participa el artista peruano es radicalmente excluyente. Realidad de la que Laso fue enérgicamente crítico. Prueba de su compromiso es que en 1859 publicó en *La Revista de Lima* un ensayo titulado *La Paleta y los Colores*, donde cuestiona el racismo de la sociedad peruana mediante una aguda analogía con la pintura:

Según el arte, no hay color que sea superior al otro. El blanco, el amarillo, el rojo y el negro son igualmente útiles: bien combinados formarán un cuadro armonioso, pero empleados torpemente sin tino, sin discreción

harán un conjunto detestable, en el cual el blanco será tan perjudicial al rojo, como el negro al blanco.⁹³

La radicalidad del cuestionamiento de Laso apunta a que, incluso siendo parte de una familia de la aristocracia, da claras señales de disidencia frente a la postura de las élites de su país.

Así como Gericault incorporó al campo pictórico a los dementes, a esas personas pertenecientes al rincón oscuro de la humanidad, Laso incorporó al indio, a quienes la modernidad colonialista y luego la ilustrada-liberal, abatió. Su gesto restablece la imagen del indígena. Primero, rompiendo con su representación habitual que oscilaba entre un intento de “blanquear” o “europeizar” sus facciones, o bien exacerbar su primitivismo y bestialidad. Laso les imprimió a sus personajes “(...) una dignidad que rara vez se encuentra en las representaciones de las clases marginadas en la cultura visual del siglo XIX, que enfatizan siempre la degradación a través de un excesivo realismo”⁹⁴. Y segundo, emplazándolo en el seno mismo de lo académico y utilizando sus propios recursos. Es decir, la perfección formal, la pureza de las líneas, la austeridad, la simetría y las proporciones estaban volcadas a enaltecer lo degradado, lo negado, tanto por Europa como por las propias élites latinoamericanas. Provocador fue, por cierto, exhibir esta obra por primera vez en la Exposición Universal de París de 1855.

El gesto rupturista de la obra de Laso, alojado el campo temático, sacude tanto la tradición cusqueña como la normatividad académica. Rompe con la pintura colonial, con la vigencia de los tema “dignos”, con la tarea de deleite del “ciudadano dirigente”, y, sobre todo, enfrenta los parámetros sociales-raciales impuestos por el discurso de las élites y de las corrientes universalistas. En buenas cuentas, Laso se abre a su realidad específica, de tal forma de huir de las pautas que frenaban la renovación creativa, en tanto cuestiona las ideas de su época revirtiendo la inautenticidad y la ingravidez de los proyectos modernizantes. En palabras de Natalia Majluf:

⁹³ Natalia Majluf (1999:11)

⁹⁴ *Op. cit.* p12

Las pinturas de Laso definen un compromiso con los problemas de la sociedad en que vivía, pero, como una práctica marginal definida por ideales utópicos, la pintura también le permitió la posibilidad de resolver un conflicto social, de imaginar un orden distinto de las cosas.⁹⁵

2. Segunda modernidad

El segundo período, el de la modernidad populista o desarrollista, va desde 1920 a 1972⁹⁶. La crisis del modelo de dominación oligárquica abre un largo período de reformulación y de integración de los sectores excluidos. Se instala un proyecto de industrialización nacional que posibilita la formación de lo que en América Latina se llamó “sociedades urbanas de masa”, no sólo por la absorción laboral de mano de obra que propició, sino que, además, por su integración como grupo al mercado de consumo⁹⁷. Por otra parte, la modernización trae consigo adelantos en las comunicaciones, en el transporte y el comercio. Conjuntamente se aspira a conseguir el bienestar social, lo que comienza a dar cabida a nuevos grupos sociales. El desafío es saldar, de una vez por todas, la deuda moderna pendiente⁹⁸. Sin embargo, esta modernización sigue siendo dispareja, pues aún coexiste el retraso y la inequidad entre los diversos sectores de la sociedad. Conviven mansiones y edificios institucionales de estilo neoclásico o morisco con barrios obreros en condiciones insanas. “Son años en que la prensa y múltiples libros y folletos abordan asuntos como el alcoholismo, la mortalidad infantil, la prostitución, la miseria en las viviendas y las condiciones insalubres de sectores mayoritarios de la población”⁹⁹.

⁹⁵ *Op. cit.* pp 19-20

⁹⁶ Grínor Rojo (2013)

⁹⁷ Cardoso y Faletto (1977)

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. II: 45)

Dentro de este contexto de crisis y crítica, entre huelgas y movimientos estudiantiles, se hace visible el surgimiento de nuevos actores culturales: estudiantes, bohemios, intelectuales y artistas (hombres y mujeres). Subercaseaux describe aquel tiempo histórico nacional chileno –ampliable también al resto de Latinoamérica– como una escenificación en términos de integración:

Asistimos a una vivencia colectiva del tiempo que incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales y étnicos que se han hecho visibles, reformulando la idea de nación hacia un mestizaje de connotaciones biológicas o culturales y confiriéndole al Estado un rol preponderante como agente de integración. Se trata de una reelaboración identitaria en la que subyace –en un contexto de crisis y cambios– la preocupación por mantener la cohesión social.¹⁰⁰

La necesidad de incorporación nace por la urgencia de evitar la des-integración frente a la nueva consciencia de heterogeneidad social y cultural.

En el contexto intelectual y artístico, Subercaseaux expone la presencia de dos posiciones a menudo antagónicas: el cosmopolitanismo y el nacionalismo cultural. Tensión que con frecuencia se presenta en la teoría cultural de manera reduccionista como “vanguardia v/s tradición”. Lamentablemente, el intento por fijar alguno de estos extremos como programas culturales definitivos, muchas veces provocó anquilosamientos reduccionistas, o bien, enajenaciones. Por una parte, los nacionalismos ensimismaron sus posturas bajo la consigna del resguardo de lo local, frenando así la capacidad de renovación y desarrollo. Por otra, los cosmopolitanismos, en su afán por establecer vínculos con el resto de mundo –en este caso Europa– cayeron, como veremos, en un universalismo del todo ajeno con la realidad regional.

Antes de abordar este asunto, importante es considerar que la europeización de las oligarquías –principalmente el afrancesamiento– fue gestando una crisis de la identidad cultural en Latinoamérica, lo que a comienzos del siglo XX impulsó una búsqueda de lo

¹⁰⁰ *Op. cit.* p 221

propio en cada región. Parte de aquella búsqueda dirigió su mirada hacia lo que se conoce como 'criollismo'. La imaginería de las culturas nacionales, tanto en literatura como en pintura, rescata costumbres e íconos regionales: “aparecen éstos mistificados en su autoctonía y rusticidad, y se repite la operación efectuada sobre los paisajes”¹⁰¹. La mirada nostálgica de “lo pintoresco” surge, conscientemente o no, como una suerte de evasión frente a la conflictiva y acelerada realidad social e histórica o, visto de otro modo, como deseo de retorno a un origen (ilusoriamente) noble y estable.

Sumado a esto, la sociedad de masas fue el escenario perfecto para que la industria cultural fuera paulatinamente construyendo referentes y estereotipos identitarios a través del cine, la radio y las revistas. Los folklorismos y el “roto urbano” –como “Juan Verdejo” y luego “Cantinflas”–, si bien establecieron tipos sociales, al mismo tiempo adelgazaron la variedad del imaginario social.

Con todo, existieron también otros nacionalismos culturales que se constituyeron como una respuesta a las profundas transformaciones sociales. Estos buscaban integrar al imaginario del país sectores no visibles hasta entonces, tales como indígenas, campesinos y obreros, con el objetivo de integrarlos a la sociedad y darles un valor dentro del proceso de modernización que se venía experimentando fuertemente desde fines del siglo XIX. El indigenismo en Perú y en México es un buen ejemplo de ello. La numerosa presencia de indígenas en aquellas regiones del continente, impulsó la acción de un movimiento cuya fórmula para la integración enfocó su voluntad cultural y política en denunciar la opresión de la que los indígenas estaban siendo víctimas. Sus aportes fundamentales fueron explicar la pobreza por la dominación y el diagnóstico de la heterogeneidad cultural.

En la década de 1920, José Carlos Mariátegui, uno de los principales estudiosos del marxismo de Latinoamérica, dio impulso al movimiento indigenista reflexionando sobre la particular situación del indio y la tierra. La revolución de Mariátegui se enfocó en derrocar al sistema feudal plasmado en el latifundio, por la vía de la recuperación de la tierra por parte de los indios en términos socialistas de comunidad. Pero además de representar la

¹⁰¹ Diana Wechsler (1999: 280)

vanguardia política de la época, Mariátegui se integró también a la vanguardia artística a través de la fundación de la revista *Amauta* (en quechua ‘sabio’ o ‘maestro’) en 1926; publicación que cohesiona a una amplia generación de intelectuales de la época, todos en busca de nuevas libertades experimentales. En *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui expresó el ánimo de su espíritu: “Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos”¹⁰².

Con seguridad, los años veinte son para casi todos los latinoamericanistas, y en especial para los círculos artísticos, el arranque de nuestra autoconsciencia nacional y latinoamericana. Juan Acha lo describe así: “Fue cuando retoñaron nuestras preocupaciones por una cultura nacional o, lo que es igual, por saber si somos o no capaces de producir bienes culturales que revelen nuestras nacionalidades –o que sean diferentes a los europeos (...)”¹⁰³.

Sin embargo, también se gestó el intento de hacer de la tensión entre la tradición y lo cosmopolita una energía fértil. Justamente gracias a la nueva consciencia de heterogeneidad cultural, existieron interacciones entre ambas polaridades –oposición constructiva, dice Subercaseaux–, desde donde nacen diversas y complejas respuestas intelectuales y creativas. Dicho de otro modo, muchos artistas e intelectuales de la época vieron en la inadecuación de estos dos extremos una oportunidad creativa. Su apertura frente a la realidad disonante transformó el conflicto en la base desde la cual hacer surgir una obra moderna.

En el caso de Brasil, esa tensión se hizo más evidente porque su necesidad de cambio estuvo asociada a la conformación del Estado nacional. El fin del Imperio portugués en 1889, hizo que en los años venideros la nueva república se empeñase en establecer una cultura nacional como fundamento y legitimación propios. Fueron constantes las preguntas por lo que eran y lo que los definía. Para lograr una unidad

¹⁰² José Carlos Mariátegui (2007 : 296)

¹⁰³ Juan Acha (1993: 118)

cultural buscaron integrar lo indígena, lo africano y lo europeo, creándose un mito positivo del mestizaje (distintivo y fundamental para la época). Al mismo tiempo, la necesidad de progreso centró sus esfuerzos en actualizar las modernizaciones. Desde ambas concepciones se buscó la modernidad en el arte durante la primera mitad del siglo XX. Como adelantaba en un comienzo, exponentes ejemplares de esta mentalidad se expresaron en la Semana de Arte Moderno de 1924, y en el Movimiento Antropófago de 1928. Este último, impulsado por el poeta Oswald de Andrade, propuso devorar las culturas importadas y trabajar con autonomía; idea expresada en su manifiesto con la frase: “absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem”.



Figura 7
Tarsila Do Amaral
Antropofagia, 1929

Por su parte, Mario de Andrade señaló que los tres principales fundamentos del modernismo de 1922 son los derechos “a la investigación estética, a la actualización de la inteligencia del artista brasileño y a la estabilización de una conciencia nacional creadora,

no sobre una base individualista sino colectiva”¹⁰⁴. Dentro de este marco, la obra de Tarsila Do Amaral se abrió a la contingencia de su contexto, tensionando la vitalidad modernizadora con lo tropical: engullir, romper y superar los cánones de lo ya dado para ofrecer un rasgo distintivo de su época. Es lo que Subercaseaux llama una propuesta orgánicamente vanguardista, en el sentido de tratarse de una estética articulada con el tejido social, cultural y artístico de su país, que trasciende a la mera voracidad del estar al día con las tendencias o modas europeas¹⁰⁵.

La subjetivación de obra de Amaral, alojada tanto en el tema como en los recursos formales, se da justamente porque su pasión por la actualidad la abre tanto a la cultura nacional como a los aportes de las vanguardias europeas. Su desplazamiento instala así un paradigma que no había sido abordado de manera explícita en ningún otro momento de la historia del arte occidental: el canibalismo artístico. Su consciencia crítica rompe con la polarización de lo costumbrista y lo extranjerizante para inaugurar un nuevo código entretejido con el contexto: se trata, por tanto, de una apropiación transformadora. Conjuntamente, la disposición a absorber al enemigo sacro –Europa– para transformarlo en tótem, quiebra la tradicional actitud observadora, reproductora y complaciente de los artistas latinoamericanos; al tiempo que cuestiona el valor de una supuesta originalidad autopoiética de las vanguardias, asumiendo su poder devorador y alterador. En buenas cuentas, rompe, por fin, con el complejo de inferioridad cultural que nos venía ensombreciendo. La artista se hace parte de la contingencia confiando en su consciencia nacional creadora. Estamos, pues, frente a una postura programática que asume una investigación estética que actualiza los recursos disponibles mediante la inteligencia del artista brasileño.

¹⁰⁴ *Op. cit.* p 139

¹⁰⁵ Bernardo Subercaseaux (2010, vol. II)

3. Tercera modernidad

El tercer período moderno latinoamericano se inicia con la aplicación de un orden político violento que cancela componentes fundamentales de su programa. Este tiempo arranca con los golpes militares y se extiende, como fecha provisional, hasta la aparición de Chávez en el firmamento político latinoamericano en 1992¹⁰⁶. El discurso ideológico neoliberal y globalizador fue tomándose Latinoamérica como salida al fracaso de la política y la economía desarrollistas o populistas. Fracaso que alcanzó a la democracia, sus políticas inclusivas y al capitalismo con rostro social¹⁰⁷. El campo cultural se vio fuertemente afectado. Los artistas asociados a las políticas de izquierda fueron perseguidos, exiliados o asesinados. Los golpes militares provocaron un estado mental de desconcierto que no sólo afectó lo político sino que a lo humano, lo personal, lo intelectual, lo ético y lo estético. En Chile, se relata así:

De hecho, saber de un bombardeo en el centro de Santiago, ver muertos en las calles y en el río Mapocho, quemas de libros, toque de queda, la sospecha que despertaban quienes tenían el pelo largo o usaban barba, la violación de correspondencia, exoneraciones de académicos, despidos en la televisión, intervención militar en las universidades públicas, disparos en la noche, enterarse de desaparecidos y de torturas, todo ello produjo un desconcierto y una confusión en un amplio espectro de la población, incluso en quienes en un principio pueden haber sido partidarios del golpe. La cultura mesocrática y popular que amparaba los comportamientos y la vida cotidiana se hacía trizas.¹⁰⁸

Hubo que sobreponerse a una situación carente de referentes simbólicos, de proyectos y sentidos colectivos. Sobreponerse también al escepticismo o al temor. Subercaseaux describe así las transformaciones que trajo consigo la dictadura: presencia de múltiples formas de disciplinamiento y control de la sociedad, vigilancia y

¹⁰⁶ Grínor Rojo (2013)

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. III: 255)

administración del espacio público, desarticulación de espacios sociales previos – culturales, institucionales, políticos o comunicacionales–, aislamiento y retraimiento del intercambio cultural con el resto de América Latina, inhibición del universo ideológico-cultural, invisibilización de las culturas étnicas, inflación de la cultura de masas (sobre todo de la televisión), aislamiento de los circuitos culturales –alta cultura, cultura popular, cultura alternativa o de resistencia–, mecenazgo cultural en manos de la empresa privada –antes ejercido por el Estado o las universidades, sobre todo en los circuitos de alta cultura–, concepción de la cultura como un bien económico, sujeto a los vaivenes de la oferta y la demanda, entre otros.

Algunos aspectos resilientes fueron el resurgimiento de la utopía democrática, las comunidades barriales y la Iglesia, quienes articularon actividades culturales de signo contestatario o testimonial. También destaca el modo en que las restricciones imperantes fomentaron paradójicamente el uso ingenioso de prácticas discursivas elípticas, metafóricas o interpelantes¹⁰⁹. Es decir, las estéticas tuvieron que adaptar su expresión para poder sobrevivir a la represión y la censura. Esto es, tuvieron que montar la búsqueda de sentido en un entorno en que las subjetividades estaban totalmente amenazadas.

En plena dictadura militar chilena, el artista Elías Adasme intentó crear consciencia a partir de un arte subversivo. Bajo una forma neovanguardista, Adasme, como muchos artistas chilenos de la época y anterior a ella, desarticuló la institucionalidad del arte, del artista y de los géneros, junto con derogar las barreras entre el arte y la vida. El cuerpo, dentro de la modalidad de las acciones de arte y el uso del espacio urbano, fueron utilizados como recursos expresivos de significación conectados directamente con la vida. Además, el uso de técnicas y tecnologías como la serigrafía y la fotografía, fueron introducidas al trabajo de Adasme como mecanismos para el registro, reproducción y propagación masiva del mensaje –mediante carteles– en zonas populares de Santiago.

¹⁰⁹ *Op. cit.* vol. III p 263-265

Figura 8



Elías Adasme

Serie A Chile, 1979-1980

a- *Intervención corporal de un espacio privado.* b- *Intervención corporal de un espacio público.* c- *Intervención corporal de una geografía íntima.* d- *Intervención corporal por una esperanza.*

Sin embargo, la hipérbole de lo formal, la disolución de los límites entre las disciplinas y el nexos arte-vida eran territorios ya abiertos por el arte vanguardista hegemónico. Por tanto, en sí mismos no reportaban signos de modernidad *per se*. Con todo, dos recursos se distinguieron de las conquistas artísticas internacionales: el despliegue del arte en un espacio público controlado, y el uso del doble sentido como juego semántico característico chileno. En relación al primer aspecto, es importante recalcar que este no se limitaba al lema "arte-vida" sin más. No se trataba simplemente de superar la precaria institucionalidad del arte en Chile, sino de irrumpir en la praxis cotidiana para revelarse en contra de los mecanismos que constreñían la libertad de los ciudadanos. Hacer arte en el espacio público durante la dictadura fue un acto de resistencia y de rebeldía que, por cierto, envolvía los peligros de la violencia y la cesura. Frente a la perplejidad, el temor y la incertidumbre tras el golpe de estado, frente al embeleso causado por los nuevos opios del pueblo (consumo y entretenimiento de masas), romper las barreras entre arte y vida significaba rebelarse en contra de las fuerzas que oprimían a todo un pueblo (o a la mayoría de él). En este caso, la intención socio-

política de transformar la sociedad investía el peso de la emergencia, albergando el apremio de enfrentar a la opresión y al autoritarismo.

Y claro, para poder desarrollarse y sortear la vigilancia, los artistas chilenos hicieron uso de un tradicional procedimiento. No hablo de la equívoca “pluralidad de sentido” del arte moderno hegemónico, que niega la certeza del sentido mediante la relatividad, sino del astuto recurso del “vale por otro”, es decir, de aquel sentido disfrazado mediante el uso ingenioso de metáforas, elipsis o codificaciones interpelantes.

Oyarzún señala que la equivocidad del arte vanguardista (hegemónico) pluraliza los sentidos como arma del hombre que sufre la ausencia de la certeza del sentido¹¹⁰. En cambio, en la estrategia del doble sentido chileno no existe una ausencia de sentido determinado, ni menos una polivalencia sin límites. Lo que acontece en nuestro caso es el acoplamiento simultáneo de dos o más sentidos como mecanismo de evasión o defensa frente a la habitual reprimenda ejercida por una sociedad tremendamente jerárquica y moralista. Particularmente en el contexto de la dictadura, en esta forma de metáfora, mientras el sentido explícito se muestra inocente a fin de proteger al emisor de cualquier tipo de amonestación, el sentido implícito se encarga de decir el contenido que se quiere expresar eludiendo la reprimenda. Adasme señala: "el arte debía comparecer allí, con su fuerza metafórica y simbólica, como una especie de salvaguarda de valores cuestionados como la justicia y la libertad"¹¹¹.

En relación a la combinación de espacio público vedado, de manejo de códigos comunes y de metáforas, Adasme cuenta una anécdota que revela la tensión que implicaba realizar una intervención en el espacio público chileno de entonces. El segundo panel del políptico *A Chile* (ver Figura 7, b.) tiene su historia:

Colgaba yo de manera invertida del poste del Metro con el mapa de Chile a mi izquierda, cuando vi salir desde las escalinatas de la estación, un puñado de cadetes de la Escuela Militar. Todo el equipo que me acompañaba

¹¹⁰ Pablo Oyarzún (2015: 46)

¹¹¹ Elías Adasme (2014).

y el poco público presente, se quedaron “congelados” por la tensión del momento. Yo pensé que iba preso una vez más. Los cadetes miraban y se miraban perplejos, preguntándose “qué era aquello”. Hasta que uno rompió el silencio y riéndose a carcajadas, le dijo a los otros: “Compadre, esta weá es un spot publicitario de jeans”; y se fueron. Claro, lo único que yo vestía... eran unos viejos jeans.¹¹² (sic)

Cierto es que la falta de esfuerzo en la interpretación, sumada al efecto embobador de la lógica de la publicidad y el consumo salvaron a Adasme de la represión de los cadetes. Pero también lo protegió la eficacia de la metáfora usada; el público presente sabía lo que se entretejía, de ahí su nerviosismo. El lugar elegido era estratégico. La estación de metro “Salvador” bien podía apelar al presidente muerto de la Unidad Popular, Salvador Allende, así como tocar connotaciones semánticas en torno a la “redención” o el “sacrificio”. La acción podía significar: colgarse pies arriba para “redimir” a Chile –tal y como el apóstol Pedro se redimió al ser crucificado de cabeza–, o también significar estar colgado, muerto como Allende, o muerto como todo un Chile “cabeza a bajo”. Claramente, los cadetes en aquella ocasión no pudieron establecer la asociación entre la operación que realizaba el artista y su sentido; no compartían ni manejaban los códigos de significación, de ahí que, en busca de algún sentido, tomaron cualquiera. Doble eficacia entonces: el de la metáfora y el del manejo de su código de interpretación.

Cuando la violencia física y simbólica entumeció el entendimiento, Adasme instaló en el campo de la significación una subjetivación de obra que se reveló en contra de la amenaza. Así, el artista se desplazó por fuera del entonces consagrado canon de la polivalencia de sentido, para disparar con la fuerza de un arma ideológica en contra de la represión militar. Se trataba de una propuesta artística que proponía, actualizaba y transformaba los recursos disponibles dentro de su realidad: elaborando un lenguaje que trascendía la obra panfletaria, apostando al manejo contextual de los recursos vanguardistas y utilizando un lenguaje metafórico que eludía la censura y lograba la identificación con el público. Así, la obra no sólo se sobrepuso a un período de la historia

¹¹² *Ibíd.*

chilena de gran represión y dolor, sino que incorporó una tradición chilena, el doble sentido, a las estrategias de su arte moderno. Adasme, de la misma forma que los artistas antes mencionados, apostaba al cambio:

Quizá siga siendo un modernista empedernido que cree posible la transformación del ser humano y su entorno. Esa motivación es la que le imprime fuerza a mis trabajos creativos y, de paso, le da sentido a mi existencia.¹¹³

A modo de conclusión III

Todas las obras aquí expuestas representan contestaciones modernas que comparten un fuero interno común, sin embargo, es fundamental recalcar que las manifestaciones de «lo moderno» no admiten fórmulas. Sería un error considerar que estas obras son en sí mismas «lo moderno» del arte latinoamericano. No son, ni más ni menos, que diversas propuestas edificadas desde una subjetividad desplazada. Propuestas que conviven con otros planteamientos diversos, dispares y muchas veces contradictorios entre sí, a razón de rebasar los límites y limitaciones del arte, de la sociedad y de la historia.

La ruptura de la visión homogeneizante y excluyente de Laso, la deglución antropofágica de Amaral o el “doble sentido” en el espacio vedado de Adasme, fueron planteamientos creativos edificadas desde un espacio y tiempo específicos. La fase de la modernidad a la que son pertenecientes, el marco histórico-social y las pautas vigentes desde donde surgieron, fueron gravitantes para reconocer la modernidad de sus respuestas. Sin duda, por debajo de sus productos y procesos, cada planteamiento ejerció

¹¹³ Ibíd.

una autoafirmación, revelando con autonomía la múltiple peculiaridad del artista latinoamericano.

En consecuencia, y siguiendo las palabras iniciales de Pérez-Oreamas, podemos concluir que producir “a partir de” una modernidad dada, ya sea desde sus temáticas o sus recursos artísticos, no sería un criterio adecuado para constatar si fuimos o somos modernos. Para contestar a la pregunta ¿Qué haría ser moderna a una propuesta latinoamericana (o a cualquiera)?, sólo bastaría constatar si, de acuerdo a las propias experiencias de la modernidad, según el tiempo, la sociedad, la cultura e historia dadas, fuimos capaces de re-presentarnos frente al mundo de forma independiente, conscientes de nosotros mismos y de nuestro quehacer. Bastaría comprobar si los artistas y teóricos latinoamericanos fracturaron efectivamente las pautas dadas, incluida la normatividad vanguardista; verificar si fueron capaces de hacer valer sus pretensiones; si manifestaron su peculiaridad en el hacer, en el sentir o en el pensar. Si, haciendo uso de los recursos revolucionarios disponibles, renunciaron a las determinaciones que frenaban su renovación creativa. Y, finalmente, si se desplazaron para abrir/inaugurar un nuevo territorio, ajustando sus pasos a los cambios de la propia subjetividad y a la transitoria contemporaneidad de la que participaron. En buenas cuentas, bastaría con constatar si todos estos actores albergaron el fuero interno de la subjetividad desplazada, capaz de destruir y construir la caleidoscópica manifestación de «lo moderno» en el arte.

SEGUNDA PARTE

MODERNIZACIÓN ARTÍSTICA
Y EL ESTIGMA DE LA IDENTIDAD DEL
SUBDESARROLLADO

Introducción

La segunda parte de esta investigación estará dirigida a establecer la diferencia entre modernismo y modernización artística en Latinoamérica. A grandes rasgos, el primer concepto se caracteriza por ser manifestación y respuesta a «lo moderno», y el segundo, por ser “puesta al día” de los productos, pautas o maniobras del arte moderno hegemónico.

Asimismo, se indagará sobre un importante detonador de las modernizaciones artísticas que, según propongo y en primera instancia, se encontraría en la identidad del subdesarrollado propia de las culturas marcadas con el estigma del retraso. Ya que el deseo de progreso moderno se posiciona dentro de una cultura cuya autoimagen se encuentra malograda, al no ser capaz de reconocer la distinción de su propio aporte, se tiende a adoptar el modelo de quien ostenta una posición cultural “adelantada”. En el arte, este ejercicio busca alcanzar lo que representa el progreso con el fin de salir del estado de retraso y legitimarse como “moderno”.

El primer capítulo, centrado en la distinción entre modernismo y modernización artística, se destina a comprender cómo el modernizar, es decir, el hacer que alguien o algo pase a ser moderno, puede, contraproducentemente, llegar a invalidar «lo moderno» en el arte al tornarse dependiente de un referente. En concreto, esto apunta a que, si bien las modernizaciones artísticas ejecutan una serie de transformaciones para hacer que sus productos lleguen a ser modernos, al re-establecer un paradigma dado, anulan el ejercicio de la subjetividad desplazada. Sus operaciones, que abarcan tanto la reproducción como la apropiación acoplada, interpretan las fases de los estilos consagrados como modernos desde la forma de la copia, la versión o el remedo. Por tanto, en ausencia de autonomía, autoconsciencia, ruptura crítica, individuación artística y contextualidad; la libertad, el examen de las prácticas, la rebeldía, la renovación de los recursos y la búsqueda de una expresión artística propia se debilitan o no llegan nunca a acontecer.

El segundo capítulo da cuenta del proceso de conformación de la identidad, en miras a identificar el origen y las repercusiones que comprende la identidad, y por tanto la mentalidad, del subdesarrollado. En primer lugar, indaga en cómo la identidad, esa autoimagen o narración efímera con la que nos identificamos provisionalmente para comprendernos, ha sido modelada por el ejercicio de un rol subalterno dependiente. En especial, por significaciones imaginarias sobre el progreso que ha emitido la cultura dominante. Dicho de otro modo, por la estimación de nuestra cultura como bárbara o rústica. Así como se ha visto influenciada por un discurso cultural de la nación que muchas veces ha comprometido intereses y enfoques de los grupos dominantes de la propia sociedad. Como ejemplo, se expone el caso de la inauguración que hizo el Estado de la primera Academia de Pintura chilena. La instauración de un sistema de arte en Chile representó un signo de civilidad que, a su vez, desde la perspectiva neoclásica, reforzaba el estímulo patriótico para la consolidación del proyecto republicano. No obstante, a causa de la desarraigada configuración del concepto de arte nacional –dirigido a combatir, enmascarar u omitir cualquier rasgo de rusticidad o barbarie local– no se hizo más que asumir el paradigma europeo de la negación de “lo otro”, lo que, paradójicamente, negó a nuestra propia cultura.

Ahora, si bien estas concepciones han marcado fuertemente la representación sobre nosotros mismos, nuestra mentalidad y acciones, también se destaca el hecho de que incorporar las evaluaciones, roles y expectativas de los otros ha dependido de la propia aceptación. En menor o mayor medida, ya sea temprano o tarde, siempre es posible evaluar si las imágenes y/o narraciones dadas representan realmente a nuestra cultura.

Siguiendo esta línea, dentro del proceso de elaboración de la identidad, se destaca la identificación como proceso intersubjetivo y social que es capaz de reconocer las características comunes que permiten la definición y la conexión grupal. Características que, por cierto, son abiertas y mutables, lo que muchas veces –por resistencia al cambio– genera conflictos a la hora de actualizar sus definiciones. Un ejemplo de este fenómeno se ve en el intento de fijar una esencia artística plenamente latinoamericana. Intento que

siempre ha terminado siendo un empeño inútil, ya que carece de la visión necesaria para comprender que la autoimagen y narración que construimos sobre nuestra cultura es fugaz y diversa.

Otro aspecto fundamental para la identidad será establecer las diferencias con respecto a las cuales el colectivo o la persona hace visible su carácter distintivo y específico. Este capítulo también explica cómo la exacerbación o la omisión de las diferencias provoca desequilibrios en el proceso de su conformación. Veremos cómo el exacerbar las diferencias al grado de no aceptar ni entender las diversidades, le niega el respeto al otro en cuanto distinto; mientras que la eliminación de la diferencia aplaca las características con que se define y particulariza la persona o el grupo, al punto de desaparecer en cuanto explícito. Ambos extremos serán analizados siguiendo la tensión entre la cultura hegemónica y la latinoamericana.

Finalmente, el capítulo tercero indaga en cómo el hecho de adherirnos a pautas consagradas a fin de validarnos fue modelando nuestra apreciación y reflexión sobre el arte y nosotros mismos; tergiversando o incomprendiendo nuestras propias modernidades. Esto confirmaría que el retraso, ese verdadero “quedarse atrás”, no aconteció por el hecho de no cumplir una serie de etapas o pautas de la cultura hegemónica, sino por no haber superado el letargo, la pereza intelectual y creativa, propias del que busca y recoge respuestas previamente elaboradas. Este capítulo expondrá, entonces, cómo las ansias de validación son gravitantes para las modernizaciones artísticas, pues apostarán siempre a la importación de la letra consagrada, cuya propensión al cálculo da cuenta de su aversión al riesgo. Corroboraremos, así, que el hecho de adoptar el papel del reproductor o bien del apropiador acoplado, termina por convertir a esta tierra en un lugar infructífero, sólo apto para el trasplante, la adaptación o el remedo.

Capítulo I. Modernizaciones artísticas

En la primera parte esboqué una diferencia entre modernismo como propuesta artística, y modernización artística como puesta al día. Teniendo un bosquejo más claro acerca del fuero de «lo moderno» en el arte, será necesario ahora dar mayor precisión a estos conceptos y especificar con mayor profundidad las implicancias de las modernizaciones artísticas, que incluyen tanto a la práctica como a la teoría del arte.

1. Modernización v/s modernismo

Berman define a las modernizaciones como los procesos sociales que cambian al mundo y lo mantienen en un constante devenir¹. Dicho de otro modo, las modernizaciones son las puestas en marcha de las diversas inventivas suscitadas por la voluntad de progreso. Como se decía anteriormente, si lo que mueve a la modernidad es el imperioso anhelo de hacer el mundo –los mundos personales y/o colectivos– perfectible, las modernizaciones serán las producciones –actos o modos de producir– provenientes de ese impulso. Proceso que, no está de más recordar, es siempre cambiante. En términos generales, modernizar significa *hacer* que alguien o algo pase a ser moderno², a saber, que cambie, que innove, se renueve o supere, para que llegue a ser “lo nuevo”, “lo actual”, “lo de hoy” opuesto a “lo de ayer”.

Concretamente, el vocablo “modernización” se introduce como término técnico en los años cincuenta y se refiere:

¹ Marshall Berman (2011)

² RAE, 23ª edición (2014)

(...) a una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos; al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas, etc.³

Con todo, el impulso moderno no sólo produce procesos de transformación en lo económico, lo político o lo social, sino que también visiones, ideas u obras (igualmente cambiantes) conocidas como modernismos. Berman identifica a los modernismos con los valores y visiones –culturales y artísticos– que se vinculan con las transformaciones y experiencias de la modernidad⁴.

Por su parte, y aun cuando no suscribo a la definición específica de modernismo que propone Fredric Jameson, el siguiente axioma expone en forma sintética y clara la distinción de estos conceptos:

¿Por qué no postular sencillamente la modernidad como la nueva situación histórica, la modernización como el proceso por el cual llegamos a ella y el modernismo como una respuesta tanto a esa situación como a este proceso, una respuesta que puede ser estética y filosófico-ideológica, así como negativa o positiva?⁵

Aunque el término *modernism* en la lengua y bibliografía anglosajona se utiliza en el

³ Jürgen Habermas (1989: 12)

⁴ Marshall Berman (2011:2)

⁵ Fredric Jameson (2004: 89)

Nota: cito la definición general de Jameson por parecerme asertiva, mas es necesario precisar que no suscribo a su tesis sobre el modernismo, en la cual no se acepta ninguna teoría de la modernidad en términos de subjetividad, por entenderla como un proceso psicológico ensimismado que no puede ser objeto de representación. Esta perspectiva no considera la nueva condición de la subjetividad, a saber, la de una subjetividad liberada que detona un nuevo reordenamiento, no entre sujeto y objeto o entre subjetivación y objetivación, sino entre sujeto y autoridad. Según propongo, el meollo del modernismo se halla en la libertad del proceso incesante de sí que posibilita expresiones, reflexiones, representaciones, objetivaciones, si se quiere, autónomas, autoconscientes, críticas y personales (ya sean egoístas o altruistas) a la luz de las transformaciones y experiencias de la modernidad.

sentido de “arte moderno” (*modern art*) en general⁶, usualmente en la lengua castellana se entiende por “arte moderno”: arte autónomo, forma pura y abstracta; definición fuertemente modelada por las directrices de Greenberg. Por otra parte, “modernismo” se inclina a remitir a movimientos artísticos y literarios específicos, como el movimiento literario asociado a Rubén Darío y su publicación “Azul” de 1888⁷, o al Modernismo Brasileño de 1922 en plástica y literatura, entre otros.

El asunto es que acotar el término a ciertos postulados o utilizar un mismo vocablo para nombrar a movimientos distintos siempre trae confusiones, por lo que me suscribiré a entender el modernismo según la definición dada por Berman, es decir, como respuestas artísticas a la luz de las transformaciones y experiencias de la modernidad. Esta definición amplía positivamente el concepto de modernismo, sacándolo de un marco programático y temporal estrecho. Sin embargo, la apertura del término también lo puede volver más ambiguo o confuso, sobre todo considerando su doble condición. Claro, porque podemos hablar de modernismo como “manifestación de” y “respuesta a” la modernidad, aunque evidentemente manifestar, dar respuesta o expresar no apuntan a lo mismo.

En primera instancia, diremos que los modernismos son respuestas o expresiones, en tanto declaran o exponen algo para darlo a entender o a conocer: expresan experiencias, ideales, programas, reflexiones, etc. a la luz de la modernidad en su conjunto. Y digo “a la luz” y no “sobre” la modernidad, ya que es habitual caer en el error de definir a los modernismos según temáticas “relativas a” la modernidad sin más. Por el contrario, los modernismos no son cualquier respuesta a partir de la nueva situación histórica y sus transformaciones. No se establecen por el hecho de exponer algo sobre los

⁶ Por dar un ejemplo, en una publicación de la Tate Gallery de Londres se lee como título: *Modernismo: Movimientos en el Arte Moderno (Modernism: Movements in Modern Art)*, pudiéndose así apreciar cómo es que se utilizan indistintamente ambos conceptos. Ver Charles Harrison (2000).

⁷ Es en Chile cuando Rubén Darío empleó el término modernista por primera vez en la Revista Artes y Letras. El artículo *La literatura centroamericana* hacía alusión a un nuevo espíritu que albergaba la obra de un grupo de escritores y poetas hispanoamericanos. Once años más tarde, Darío publicó la crónica *El Modernismo*, que hacía alusión al movimiento literario nacido en Hispanoamérica caracterizado por “la expresión individual, la libertad y el anarquismo en el arte”. Ver: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

avances o las ruinas de la modernidad (ya que esto sería sólo una crónica), sino por responder y expresarse en términos de nuevos y cuestionadores postulados (negativos o positivos).

En segunda instancia, esta observación nos pone en pie para advertir de que los modernismos se destacan por el espíritu que los anima, a saber, por la subjetividad desplazada de la cual provienen. Es el fuero interno a partir del cual se da a entender, conocer o exponer ese algo lo que manifiesta su modernidad. Es decir, si bien los productos y operaciones se pueden reconocer como objetos modernistas, son también manifestación del espíritu que los hace nacer. En otras palabras, los modernismos, independientemente de sus múltiples respuestas, estarán siempre atravesados por un mismo ímpetu, cuya disposición se distingue, por ejemplo, por la renovación de los recursos, la revisión de prácticas y recepción artística, la rebeldía, cierta fe en el progreso, la búsqueda de una expresión artística propia, la ruptura y desencanto de las tendencias obsoletas, la libertad, el espíritu nuevo, etc.

Por lo tanto, y en adelante, entenderemos el concepto de modernismo en su doble y simultáneo sentido: como manifestación de la subjetividad desplazada y respuesta (transitoria) a la nueva situación histórica y sus transformaciones.

Otro punto a revisar es que, por lo general, la visión de la vida moderna tiende a dividirse entre el plano material y el espiritual. El material asociado a las modernizaciones, como un sistema de estructuras y procesos materiales –políticos, económicos y sociales–, y los modernismos, como un espíritu que opera de acuerdo a sus imperativos artísticos e intelectuales⁸. Sin embargo, la vida moderna está impregnada por una mezcla de ambas fuerzas. De ahí que sea difícil establecer si las modernizaciones nutren a los modernismos o si los modernismos dan pie a las modernizaciones, justamente porque estas categorías, a pesar de presentarse habitualmente en disputa, son parte de la vida moderna como un todo. De hecho, muchos autores –Berman destaca a Marx y a Baudelaire– utilizaron como material creativo o fuente de inspiración al desarrollo de las modernizaciones. Estos

⁸ Marshall Berman (2011:129)

modernistas se esforzaron por captar y apropiarse de ese proceso histórico para la humanidad, perseverando en:

(...) transformar las energías caóticas del cambio económico y social en nuevas formas de significado y belleza, de libertad y solidaridad; en ayudar a sus semejantes, y ayudarse a sí mismos, a convertirse en sujetos, y a la vez objeto, de la modernización.⁹

En el caso de los modernismos latinoamericanos, el proceso de transformación ocurre igualmente, sólo que las “energías caóticas del cambio” están asociadas, en principio, al choque entre dos mundos. Ángel Rama señala que el conflicto modernizador instala el movimiento en los valores, objetos y comportamientos permanentes. En el proceso de transculturación¹⁰, donde la cultura moderna interactúa con la cultura originaria, si bien la incorporación de elementos extranjeros trae un cambio –como la pérdida de algunos elementos culturales propios– su recomposición final pone en movimiento a la cultura estática:

(...) desafía sus potencialidades secretas reclamándole respuestas, conmueve a los patrones rígidos extrayéndoles otros significados no codificados con los cuales estructurar un mensaje válido para la nueva circunstancia.¹¹

La literatura de la transculturación, válida para el arte latinoamericano en general, surgió del movimiento conflictivo entre lo local y la modernización. Rama recalca que esta tensión no sería ni discurso costumbrista ni discurso modernizado, ya que esto implicaría una aceptación sumisa del estado estático-tradicionalista o cambiante-modernizador¹².

⁹ *Óp. cit.* p 175

¹⁰ Rama toma el concepto de Fernando Ortiz, sin embargo lo modifica integrando la capacidad de apropiación cultural propia de la fuerza de un pueblo. Los elementos (ya sean relevantes o marginales) de la cultura local son mantenidos o reelaborados en virtud de los elementos de la cultura foránea que han sido seleccionados.

¹¹ Ángel Rama (2008:111).

¹² *Ibid.*

En nuestro caso, transformar las energías en conflicto –como dice Berman– en nuevas formas de significado, belleza y libertad, sería la respuesta modernista para la nueva circunstancia local. Respuesta que, para ser tal, necesariamente involucra la máxima “el total es mayor a la suma de las partes”, antes mencionada. Rama apuesta a una neoculturación, a una nueva invención.

Aun así, es importante estar atentos al tono de las energías modernizantes. Hay modernizaciones que, en su afán de desarrollo, atentan contra visiones o valores modernos. Norbert Lechner, señala que en Latinoamérica es posible que se dé una modernización sin modernidad a causa de que los valores modernos sufren un déficit al enfrentar la dinámica de la modernización. Si bien la modernización en América Latina ha permitido mejorar la calidad de vida de las personas, ésta también ha producido exclusión en amplios sectores de la sociedad. Lechner explica que la modernización se produciría preferentemente en el ámbito económico, abandonando el progreso en el plano práctico-moral de la sociedad. Es decir, se estaría quebrantando igualdad, derechos humanos, autorrealización, autonomía moral, etc., en pos del progreso técnico-material. Lechner se pregunta cómo las sociedades latinoamericanas podrían enfrentar los costos económicos de la modernización sin dejar de considerar los costos sociales¹³.

2. Modernizaciones artísticas

Al interior de la cultura, específicamente en el arte, el ímpetu modernizador, si bien puede desafiar las potencialidades secretas de una cultura, puede también mermar sus fuerzas creativas en la medida en que se deje envolver por una lógica actualizante, reproductora o traductora. Esta afirmación implica considerar que, si bien habitualmente la modernización se ha vinculado a procesos del plano político, económico o social, también puede atravesar los imperativos artísticos e intelectuales. En buenas cuentas, el

¹³ Norbert Lechner (1990).

deseo de que algo llegue a ser moderno no es ajeno a ningún campo. Sin embargo, como en ningún otro, la modernización en el arte puede llegar a malograr el fuero moderno en tanto se comporte como una actualización dirigida a alcanzar una modernidad ya dada.

La modernización artística se entendería, entonces, como el proceso que busca hacer que algo –lo artístico– alcance “lo nuevo” o “lo actual”, pero adscribiéndose a estrategias, prácticas y teorías oficializadas como modernas; es decir, haciéndolo siempre en función de un referente. Todo lo contrario, los modernismos, si bien albergan el mismo deseo de actualidad, proponen y renuevan activamente sus prácticas y postulados de acuerdo a las nuevas transformaciones históricas, sociales o culturales. Dicho de otro modo, los modernismos, más que ser un mero mecanismo de inscripción en lo actual, proponen una respuesta frente al cambio, siendo cambio. Por tanto, mientras los modernismos se inscriben en la historia por abrir caminos, las modernizaciones artísticas se validan por adherirse a las rutas abiertas y legitimadas por otros.

Es así posible que en el arte latinoamericano se dé una modernización artística sin modernidad, causada por una subjetividad desplazada deficitaria, fruto del carácter dependiente de este tipo de renovaciones. Esta disposición, por tanto, entrará siempre en contradicción con la autonomía, la autoconsciencia, la ruptura crítica, la individuación y la contextualización modernas. De ahí que hable de una modernización artística sin modernidad. En relación al arte chileno, extensible también al arte latinoamericano, Oyarzún señala:

(...) el sistema de producción artística que se proclama modernizado en su ocasión, se define así respecto del estado contemporáneo del sistema internacional a cuyo nivel se instala, y, por lo tanto, siempre respecto a una “modernidad” dada. La modernización, en este sentido, tiene el aspecto de la puesta al día.¹⁴

Evidentemente, este cuestionamiento no apunta a la modernización del arte como proceso de conformación y afianzamiento de un sistema moderno del arte. Aquí es

¹⁴ Pablo Oyarzún (2015:216)

necesario hacer la distinción. A partir de mediados del siglo XIX, al lograr mayor estabilidad tras las independencias, comienzan a promulgarse en Latinoamérica políticas culturales dirigidas a fundar escuelas de arte y museos, consolidándose la profesionalización del artista, la autonomía de obra y un pequeño mercado del arte; todo esto, impulsado por las oligarquías y los intelectuales progresistas. Luego, a comienzos del XX, por la expansión del capitalismo, el ascenso de los sectores medios y liberales, y la expansión de los medios de comunicación, se suman al sistema del arte algunas publicaciones en periódicos y revistas especializadas –estimuladas como respuesta por un incipiente circuito de intelectuales y críticos del arte– que aportaron a la formación del público del arte. A partir de mediados del siglo XX, en medio de una ola de industrialización, crecimiento urbano y mayor acceso a la educación media y superior, aparecerán otros espacios, estables o alternos, como centros culturales y bienales. Todos estos factores serán desarrollados como consecuencia de una “modernización del arte”, es decir, como proceso por el cual conseguimos construir un sistema moderno de arte.

Por consiguiente, en lo sucesivo, hablaré de modernización artística cuando refiera a la actualización en la práctica o en la teoría del arte, siempre en relación a un referente. Y a modernización del arte, cuando refiera a la conformación de un sistema operativo moderno que contempla sus formas de reconocimiento, recepción, circulación y mediación de los productos artísticos-estéticos¹⁵.

Importante es también precisar que si bien existe el deseo de actualidad tanto en los modernismos como en las modernizaciones artísticas, estos no obedecen a la misma lógica. Modernizar lo artístico involucra la voluntad y la acción, es decir, querer y hacer que algo sea moderno, actual; para lo cual se activa un proceso de puesta al día. Contrariamente, el modernismo es contestación espontánea proveniente de una

¹⁵ Si bien modernizar el sistema del arte implica adoptar un régimen reconocido como moderno, es decir, dado (profesionalización, museo, galería, revista, etc.), también puede surgir una instancia creativa donde se inventen nuevas formas de reconocimiento, recepción, circulación y mediación de los productos artístico-estéticos. Por lo tanto, la modernización del arte no tiene porqué ser del todo receptiva. Ahora, ya que este tema excede el objeto de mi estudio, sólo lo dejaré esbozado para que, tal vez, otra persona pueda indagar en esta dirección.

disposición interna que ya existe. Mientras la modernización artística aspira a “ser moderna” (lo que implica que no lo es o que ya no lo está siendo), el modernismo es respuesta y manifestación de algo que ya es. En este sentido, mientras la modernización artística “aspira a”, el modernismo “deviene”.

Por tanto, si bien es esperable que una nación que se moderniza “aspire a” tener un sistema moderno de arte, en lo que concierne a la producción artística-estética, este camino tiene otras exigencias. Esto, porque a «lo moderno» del arte no se llega imitando sus productos u operaciones. La modernización artística, al constituirse en referencia a un modelo hegemónico, se limita a actuar dentro de un rol subalterno, muchas veces extremadamente pasivo, lo que lo hace incapaz de levantar sus propias respuestas. El ímpetu modernizador aplicado a la práctica artística o a su teoría, y dirigido a actualizar sus productos y operaciones, más que fomentar contestaciones de la cultura, provoca un déficit de la subjetividad desplazada, menoscabando así su capacidad creativa.

El concepto de modernización entendida como “puesta al día” en la producción artística y en la teoría del arte, abre la posibilidad de rastrear el origen del problema, como dice Roberto Schwarz, de la tortícolis cultural que hemos venido padeciendo. Cuando lo que “representa el progreso” cultural está en otra parte, la cultura recesiva (no hegemónica, pero perteneciente a la misma) tiene frecuentemente la tendencia a hacer todos los esfuerzos posibles para alcanzar lo que encarna tal avance, de forma tal de superar su diferencia/distancia con respecto al centro. Así, una voluntad de progreso desorientada, en vez de irrumpir como una energía volcada al avance, a derrocar lo dado para activar un desplazamiento, impulsará reproducciones o apropiaciones acopladas a fin de actualizarse y validarse como “moderna”.

En ese sentido, la dinámica del *pólemos* moderno, el que rompe/establece propuestas para el avance artístico, acontece a medias. Si bien la modernización artística logra derrocar el pasado, la convención y la tradición local, lo hace en virtud de reestablecer un paradigma dado. En consecuencia, reemplazando un legado cultural por

otro. De ahí que no se concrete lo medular: una ruptura para abrir/inaugurar un planteamiento nuevo en tanto moderno.

A modo de conclusión IV

Considerando la realidad latinoamericana se puede llegar a pensar que la “puesta al día” no sería más que una consecuencia esperable y aceptable a razón de las condiciones de retraso imperantes. Cuando los valores modernos –participación, igualdad, libertad, educación, etc.– no se han concretado del todo y las modernizaciones no han alcanzado gran despliegue en todos los ámbitos, se puede suponer que ese mundo moderno “a medias” no es capaz de configurar a un artista o intelectual moderno. Es decir, que no es posible la gestación de una modernidad artística/estética cuando la modernización económica, social y política ha sido precaria. Sin embargo, como se ha demostrado una y otra vez, los movimientos modernistas no han surgido como consecuencia de las modernizaciones sin más, ni tampoco por vincularse con un repertorio de productos exclusivamente modernos, sino que, más bien, cuando han existido coyunturas complejas¹⁶. En otras palabras, surgen por causa de un conflicto, interno y externo, inserto en una situación moderna o en vías de serlo.

Los artistas e intelectuales latinoamericanos imbuidos por el nuevo espíritu moderno, aun cuando chocaron con una realidad donde la profesionalización del artista y del intelectual fue escasa en un comienzo, donde las exposiciones y publicaciones eran mínimas dentro de una gran población analfabeta o que no manejaba los códigos del nuevo arte, donde su actividad no constituía una fuente de ingresos, donde no existía un mercado masivo del arte y la cultura, etc.; sí fueron capaces, no de alcanzar lo que encarnaba el avance, sino que de gestarlo y promoverlo por sí mismos. Esto prueba que a

¹⁶ Perry Anderson, citado en Néstor García Canclini (1990:70)

pesar, o, mejor dicho, precisamente porque existió una coyuntura compleja, es que surgieron sus propuestas.

Evidentemente no hablo de masividad, sino de presencia. La masividad en el arte, el mercado, la industria cultural, son otros asuntos. De hecho, el espíritu renovador y revolucionario de los modernismos nunca ha sido, ni aquí ni allá, “popular” a la hora de su gestación. Muchos años y/o estrategias han tenido que sobrevenir para que sus propuestas sean decantadas, aceptadas y amoldadas a un discurso de alcance masivo, ya sea por difusión cultural o difusión mercantil.

Si bien las condiciones materiales fueron precarias en un comienzo, las espirituales no necesariamente lo fueron. Esto quiere decir que el camino de la “puesta al día” no era el único posible, ni menos un sino irrevocable. Entonces, cabe preguntarse ¿qué hace que un artista o teórico latinoamericano opte por dirigir su esfuerzo hacia las maniobras o valores del arte oficializado como moderno?, ¿qué entraña este acoplamiento? Según logro ver, esta tendencia surge, en parte, por una situación poco privilegiada dentro de una misma pero desigual occidentalidad. El estigma del subdesarrollo (barbarie, atraso o “en vías de”), que lamentablemente se traspasa a la mentalidad y la cultura, hace que los artistas e intelectuales latinoamericanos no sólo se vean expuestos al desafío de expresar los conflictos, visiones y experiencias de la propia modernidad, sino que, además, se deban sobreponer a una desventajosa posición: la posición del rezagado. Veamos qué conlleva este problema en el próximo capítulo.

Capítulo II. La identidad del subdesarrollado

Como fue señalado en la primera parte, resulta indudable pensar que si la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, sus modernismos también lo sean respecto a los metropolitanos, justamente en virtud de que han de vivenciar, problematizar y exponer las transformaciones de su modernidad, incluidas las del arte mismo. Sin embargo, esto no ha sido siempre así. El levantamiento de modernismos ha resultado ser más dificultoso desde el sitio del rezago. Berman describe así este fenómeno:

En el siglo XX, los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de unas culturas de vanguardias en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión faústica con especial intensidad. Su angustia interior a menudo ha inspirado visiones, acciones y creaciones revolucionarias (...) Sin embargo, con la misma frecuencia, ha llevado solamente a caminos sin salida de futilidad y desesperación (...).¹⁷

El filósofo señala, además, que las sociedades atrasadas poseen una identidad “subdesarrollada”, fuente de vergüenza, de orgullo y, la mayoría de las veces, mezcla voluble entre ambas¹⁸. Sin duda Berman reconoce el núcleo del problema al que se enfrentan los modernismos latinoamericanos. Sin embargo, no explica cómo es que un indicador de desarrollo económico social –subdesarrollo¹⁹– se traspasa al plano cultural, menoscabando la identidad de los pueblos (identidad subdesarrollada).

Beriain, por su parte, nos da algunas claves. Él señala que el descubrimiento de nuevas zonas geográficas trajo a la luz una variedad de culturas coexistentes. Esto promovió la urgencia de crear una historia mundial interpretada en términos de

¹⁷ Marshall Berman (2011: 35)

¹⁸ Berman da como ejemplo también a los intelectuales alemanes contemporáneos a Goethe y a los rusos del siglo XIX. *Ibíd.*

¹⁹ Subdesarrollo se entiende principalmente como el atraso económico y social de una nación o región, en tanto no cuenta con cierta capacidad productiva, de servicios, de urbanización, de alfabetización, de empleo digno, además de presentar carencias sanitarias, alimenticias, de vivencia o de seguridad ciudadana.

“progreso”. Se estableció así una comparación de los “niveles culturales”, desplazando el progreso espiritual en favor del progreso mundano. Así, se configuraron diferentes ritmos más o menos acelerados de cambio histórico-social, sustentados en significados del tipo metrópoli-colonia, capitalismo-desarrollo, socialismo-dependencia-revolución²⁰. Esta tendencia se aloja (hasta hoy) en la idea de que todos debemos recorrer y cumplir con una serie determinada de etapas y procesos a fin de ser parte del “progreso” y, con ello, de la modernidad. Por lo tanto, es predecible que se hayan evaluado negativamente a las culturas que no lograsen alcanzar dichos parámetros. El estigma del atraso, de hecho, viene cuando se percibe un “desacoplamiento” respecto de las fases, metas y significaciones imaginarias impulsadas por la cultura hegemónica:

El progreso es una significación imaginaria que es apropiada de forma asimétrica por diferentes colectivos a nivel planetario. Así, la contemporaneidad de los no-contemporáneos («atrasados», «subdesarrollados», «bárbaros», «salvajes», «primitivos», «paganos») participa, aunque de una forma desigual, del nuevo mito del «progreso»²¹.

Es cosa de apreciar cuán usualmente se utiliza el concepto de “contemporáneo” y “no-contemporáneo”, para poder tomar consciencia del tenor ficcional-jerárquico que tiene esa mirada. Se asegura que existe *una* contemporaneidad, y que el resto (occidental o no occidental), no tan sólo queda fuera de *la* contemporaneidad, sino que, además, es catalogado como atrasado o subdesarrollado.

Un ejemplo de cómo esta lógica se cuela en nuestras concepciones se puede observar en la pregunta que Ticio Escobar formula en relación al arte latinoamericano: “¿Cómo ser fiel a la contemporaneidad sin traicionar la experiencia particular y la historia propia?”²². Claramente, este cuestionamiento evidencia el conflicto de concebir una contemporaneidad fuera del propio tiempo. ¿Es posible que todos los hechos,

²⁰ Josetxu Beriain (2005:20)

²¹ *Ibíd.*

²² Ticio Escobar (2004:19)

circunstancias o fenómenos que toman lugar en el tiempo presente se desarrollen en otra parte?, ¿es posible que la contemporaneidad excluya a la experiencia particular y a la historia propia? Es cierto que el significado de la palabra “contemporáneo” se refiere a lo simultáneo dentro de una misma época, generalmente asociado al periodo histórico que se inicia con la Revolución francesa y las transformaciones más radicales inscritas en la época Moderna. Sin embargo, ya que, como vimos, existen varias modernidades, tendrían que existir también varias contemporaneidades. Es decir, tendría que darse por hecho la existencia de una simultaneidad de procesos, fenómenos y sucesos pertenecientes a *cada* modernidad, y que éstas, a su vez, se vinculasen simultáneamente con otras contemporaneidades: con otros procesos, fenómenos y sucesos pertenecientes a la Modernidad en su conjunto.

La comparación de los niveles de “progreso” ha sido tan sesgada que las culturas no-modernas –que no comparten la cosmovisión moderna– han sido peyorativamente catalogadas como bárbaras, salvajes o primitivas. No se ha visto la diferencia sencillamente como diferencia, sino que se ha asociado a ella un valor cultural negativo sustentado en una significación pre-asumida; clara señal de grandilocuencia y ensimismamiento. Entonces, resulta evidente pensar que el origen de esta identidad “del subdesarrollado” o “del retraso” surge, en parte, cuando las culturas recesivas o sin predominio son disminuidas en relación a una cultura hegemónica, supuestamente superior.

Al calificar de “recesiva” a la cultura latinoamericana, consigo alejarme de terminologías que involucren una asimetría menoscabadora. Con frecuencia, lo contrapuesto a lo hegemónico es entendido como lo subordinado, lo bajo o lo dependiente. Es decir, no se asume su contraparte como un otro “no dominante”, sino que se lo interpreta como un otro necesariamente sometido e inferior. Por el contrario, el concepto de “cultura recesiva” que propongo, remite –al igual que en genética– no a una condición de inferioridad, sino simplemente a culturas que no se hacen visiblemente protagonistas en el cuerpo cultural, en este caso occidental. Por cierto este concepto

admite que es otra la cultura que ostenta el poder o el control del capital simbólico, pero en ningún caso asume con esto un valor inferior como cultura. Lo recesivo, por tanto, no hace referencia a la inferioridad, sino al hecho simplemente político de ser una cultura no hegemónica.

Contrariamente a esta perspectiva, es común asociar a la “cultura recesiva” con lo menor, lo inferior, lo retrasado o lo sometido, lo que deviene necesariamente en una identidad cultural forjada con el estigma del subdesarrollo. Más adelante desarrollaré con más precisión qué procesos participan en esta conformación. En lo inmediato, es importante advertir que los modernistas latinoamericanos no sólo se vieron expuestos al desafío de problematizar las visiones de la propia modernidad, a saber, la tensión horizontal e interna proveniente de las propias coyunturas, sino que, además, se expusieron a la tensión vertical y externa entre la cultura hegemónica y la propia cultura subvalorada. ¡Doble tensión la nuestra!

Esta tensión se puede reconocer, por ejemplo, cuando observamos lo que ocurre en el proceso de apropiación cultural:

Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y postcolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder.²³

Los modernistas latinoamericanos, para ser modernistas, debieron antes sobreponerse a su posición recesiva, de tal forma de reconocerse y autoafirmarse a sí mismos dentro de una misma pero desigual occidentalidad.

Tan fuerte ha sido este conflicto, que durante muchos años la cultura regional resolvió las tensiones horizontales –como el conflicto entre modernización y tradición– y las tensiones verticales –cultura hegemónica y cultura recesiva– mediante tomas de posición extremas, como dice Berman, o de orgullo o de vergüenza. Es decir, o bien se

²³ Gerardo Mosquera (2009)

inclinaron a figurar tradicionalismos autosuficientes y, por tanto, ensimismados; o bien posturas modernizantes que, a razón de zafar de la vergüenza del estigma del retraso, siguieron pautas del todo ajenas. Al parecer, la superación de dicho complejo se reducía a dos salidas: o se negaba el aporte de otras culturas exacerbando un localismo mistificado (criollista, indigenista, mágico, etc.) o se adoptaban propuestas culturales reconocidas como superiores sin cuestionamiento alguno.

Dentro del campo de las modernizaciones artísticas (los tradicionalismos locales no son objeto de este estudio), la identidad del subdesarrollado genera dos grandes problemas. Primero, el estigma del retraso despliega un proceso de subjetivación malograda, donde el yo disminuido centra principalmente su mirada en el otro supuestamente superior. Este proceso conforma así a un individuo, a una sociedad, que no se piensa ni es capaz de hacerse a sí misma en forma autónoma. Y segundo, como consecuencia de lo anterior, los proyectos culturales carecen de iniciativa, creatividad, independencia y crítica, subordinando su producción a los trazos dictados por la cultura predominante. Sus operaciones abarcan tanto la reproducción como la apropiación acoplada que, bajo el conveniente argumento del mestizaje o la traducción, interpretan las fases de los estilos consagrados como modernos desde la forma de la versión o del remedo. Ciertamente, esto descarta el poder subversivo de la apropiación transformadora que, como vimos antes en la obra de Tarcila Do Amaral, sí se hace parte de la contingencia asumiendo una investigación estética que actualiza los recursos disponibles de forma independiente.

Ya que la identidad del subdesarrollado se configura cuando una cultura recesiva o sin predominio es menoscabada en relación a una cultura hegemónica, propongo, para una mejor comprensión del tema, desplegar en la siguiente sección el contenido específico de la construcción identitaria, precisando el concepto de identidad y algunos componentes del proceso de su cimentación.

1. Identidad cultural

El primer y más común equívoco sobre la identidad personal o colectiva, es suponer la existencia de un “algo permanente” como aquello justamente constitutivo de la identidad. Esta concepción pasa por alto el hecho de que tanto los individuos como los grupos son entidades abiertas, permeables y actuantes en el colectivo, siempre expuestos a los cambios del mundo al que pertenecen y a las influencias de otras formas de vida. Y qué más explícito que la imagen múltiple de la identidad de América Latina para ejemplificar este fenómeno. Respecto a esto, Antonio Cornejo Polar plantea que la condición cambiante del sujeto no resiste una identidad coherente y uniforme. Reconoce a las identidades como disímiles, oscilantes y heteróclitas. El resultado es, inevitablemente, una imagen o narración conflictiva, inestable y abierta. Más allá de cualquier queja, Cornejo Polar no sólo acepta, sino que celebra nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva²⁴.

El segundo error más habitual es confundir la identidad con el sujeto mismo. Marcos García de la Huerta hace la distinción: El sí mismo no es propiamente el sujeto pensante, sino la representación –equivoca y múltiple– que éste tiene de su propia persona²⁵. Esta reflexión se puede ampliar al grupo: la identidad de América Latina no es el colectivo mismo, sino la representación (intelectual o simbólica) que este realiza de él.

Ángel Rama hace esta diferenciación señalando que la unidad de América Latina es “un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional”²⁶. De esto último se desprende, como condición de toda representación conjunta, la necesidad del reconocimiento no sólo internacional, como plantea Rama, sino intercontinental; es decir, la necesidad del reconocimiento de nosotros mismos en ella. La “representación” de América Latina que nos ofrece Rama, y a la cual suscribo, conforma una imagen general unitaria donde se articula una historia y modelos de comportamiento

²⁴ Antonio Cornejo Polar (1994)

²⁵ Marcos García de la Huerta (2010)

²⁶ Ángel Rama (2008: 67)

comunes, pero compuesta en su interior por una gran diversidad de componentes heterogéneos y mutables.

Para recapitular diré que ambas bases conceptuales, la “apertura” del sujeto/grupo y la distinción entre éste y su representación, son fundamentales para comprender de mejor manera el tema en cuestión. Como marco definitorio, entenderemos que la identidad es la autoimagen o autonarración que viene del proceso de reflexividad del sujeto/grupo, y del reconocimiento del otro dentro de un contexto sociocultural. Su construcción es procesual, de permanente apropiación simbólica y de cimentación de sentido personal y colectivo. Es condición para la auto-comprensión. Su imagen puede ser comunicable, modificable y variada. En palabras simples, se la puede entender como aquella representación efímera con la que nos identificamos provisionalmente para comprendernos. Esta condición transitoria, en virtud de su constante actualización, nos aleja definitivamente de la concepción de aquello que permanece idéntico y fijo, de una vez y para siempre. En la medida que el sujeto/grupo cambia, cambia y debe cambiar también su representación.

Si afirmamos que el sujeto/grupo es una entidad abierta, entenderemos, sin reproches, porqué su representación es consecuentemente indeterminada y múltiple. Esta condición nos obliga, por tanto, a cambiar la formulación de la interrogación que usualmente realizamos para preguntarnos por la identidad. Reemplazaremos el ¿quién soy? o ¿quiénes somos?, por ¿quién estoy siendo? o ¿quiénes estamos siendo? Más amplio aún, este cuestionamiento puede plantearse también como: ¿quién fui o fuimos en el pasado? y ¿quién deseo ser o deseamos ser en el futuro?²⁷. La actualización constante no consiente el establecimiento de una representación definitiva e inalterable. Tanto es así, que incluso la imagen o narración fijada en el pasado puede ser modificada por el sujeto/grupo del presente que observa retrospectivamente, así como también pueden cambiar sus proyecciones futuras que lo representan y definen hoy.

²⁷ Ernst Tugendhat sostiene que dentro del proceso de la identidad cualitativa, el proceso de identificación de ciertas características se relaciona con la selección de aquello que “nos gustaría ser”. Ver Ernst Tugendhat (1996)

Entonces cabe preguntarse ¿qué es lo idéntico en la identidad? Lo idéntico acontece cuando existe una equivalencia entre la autoimagen o autonarración construida y lo que se está siendo. Aunque la identidad participa de un proceso de constante actualización, este hecho no niega la correspondencia. Lo idéntico se encontraría en la coincidencia entre “lo representado” y “lo que se está siendo”, aun cuando esta concomitancia sea breve, contextual, histórica o incluso fugaz.

Con todo, al afirmar que la identidad es una representación, se asume su componente ficcional, lo que implica que dicha autoimagen o autonarración puede no tener completa correspondencia con el sujeto o el colectivo mismo. El sujeto puede construir y/o proyectar (consciente o inconscientemente) una representación de sí falseada o dañada. Así como también las naciones pueden modelar su propia representación siguiendo los intereses de grupos privilegiados y/o excluyendo a las minorías. El proceso de construcción de una identidad no garantiza un resultado fiel con lo representado. Sin embargo, entenderemos este concepto positivamente, es decir, en tanto exista una conformidad entre la representación y el sujeto/grupo. De lo contrario, hablaremos de una identidad malograda²⁸ –como lo denomina García de la Huerta–, propia de la identidad del subdesarrollado.

En particular, la identidad cultural deber ser entendida como un proceso que está en permanente construcción y reconstrucción dentro de los nuevos contextos y situaciones históricas. Para ajustar más el término, Stuart Hall define a las "identidades culturales" como formas colectivas de identidad porque se refieren a algunas características culturalmente definidas que son compartidas por muchos individuos²⁹. Entonces, al referirnos a la identidad cultural, entenderemos que lo que definimos y lo que representamos son todas aquellas actividades y productos que caracterizan y describen a un grupo humano específico; ya sea a nivel intelectual-creativo –el conjunto de saberes, creencias, creaciones, ideas, valores, pautas de conducta–, a nivel de comportamiento –

²⁸ Seminario “Problemas de la Identidad”, Marcos García de la Huerta. Universidad de Chile; Programa de Doctorado, 2013. Segundo semestre.

²⁹ Stuart Hall (2001)

las actitudes adquiridas o conquistadas, costumbres y tradiciones, actividades y funciones–, o a nivel material –productos y medios materiales, bienes de consumo y tecnologías–. Todas estas desplegadas tanto en el plano privado como en el público. De hecho, Larraín precisa que la cultura debe entenderse en un doble nivel:

Por una parte, expresa un discurso elaborado, articulado y riguroso, pero por otra también expresa los significados enraizados, muchas veces implícitamente y sin elaboración, en la gran diversidad de modos de vida cotidianos de la gente.³⁰

El sociólogo explica que las versiones privadas de la identidad se desarrollan en espacios de intercambio de la vida diaria, mientras que las versiones públicas se producen a través de los medios de comunicación, universidades o instituciones socioculturales; cuyo discurso suele ser coherente pero generalista, ya que omite las particularidades. El riesgo de las versiones públicas de la identidad está en que pueden articular intereses y enfoques de los grupos dominantes de la sociedad³¹. Esto toma fuerte relevancia si se considera que las versiones públicas son sumamente influyentes en cómo nos vemos a nosotros mismos y en la conducta que adoptamos.

2. Procesos de la conformación de la identidad en el contexto cultural y artístico.

Si partimos de la base de que la identidad es una representación, será necesario preguntarse qué procesos participan en esta configuración. En términos generales, y

³⁰ Jorge Larraín (1996: 94)

³¹ *Op cit.*

siguiendo la ruta de Larraín, se pueden establecer tres mecanismos centrales: la internalización, la identificación y la diferenciación. Veamos.

a. Internalización identitaria

La internalización es el proceso mediante el cual el individuo o el grupo incorpora pensamientos o pautas prevalecientes en la sociedad mediante discursos, políticas y emisión de juicios. Por ejemplo, las evaluaciones o juicios de valor juegan un rol fundamental en la conformación de las identidades de los sujetos, ya que las opiniones que los otros formulan acerca de nosotros son constantemente internalizadas. El sujeto o grupo se juzga a sí mismo influido por las valoraciones y expectativas que los demás tienen hacia él. Larraín lo expresa de la siguiente manera:

El medio social, que se expresa en alemán por el término *Umwelt*, no sólo nos rodea, sino que también está dentro de nosotros. En este sentido se podría decir que las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera de cómo los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro autorreconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado.³²

Este aspecto nos enfrenta al problema que envuelve la posición de la autoridad, local o externa, desde donde nos llegan las formas que modelan nuestras representaciones. Esta arista exige detectar, entonces, qué elementos de nuestra autopercepción y quehacer están influenciados por los modelos que instalan los grupos dominantes.

Siguiendo esta idea, podemos observar cómo la identidad de Latinoamérica –desde el Río Bravo (o Grande) hacia el sur– se tiñó tempranamente de una autoimagen de atraso, de menoscabo y de subdesarrollo. Frantz Fanon reconoce en el origen de este

³² *Op cit* p 29.

fenómeno una suerte de psicopatología de la colonización, expuesta en la tendencia del colonizador por hacer todos los esfuerzos posibles para llevar al colonizado a admitir la inferioridad de su cultura³³. Inconvenientemente, el colonizado conserva dicho complejo aun cuando el colonizador se ha retirado. Producto de lo anterior, la cultura local sin resguardo alguno, sin un “espesor cultural” ni una identificación sólida en referentes propios, termina por debilitarse y decaer.

Más extensivo aun, es cuando esta modalidad no sólo alcanza al colonizado (pueblos originarios) sino que también al criollo. En la carta escrita por Juan Pablo Viscardo y Guzmán en 1792 a los españoles-americanos, además de expresar el abuso del indio – reconocido como legítimo señor del suelo–, expresa el visible aislamiento comercial y la postergación de los criollos en el sistema colonial:

Aunque nuestra historia de tres siglos acá, relativamente a las causas y efectos más dignos de nuestra atención, sea tan uniforme y tan notoria que se podría reducir a estas cuatro palabras: ingratitude, injusticia, servidumbre y desolación.³⁴

Y más adelante:

La España nos destierra de todo el mundo antiguo, separándonos de una sociedad a la cual estamos unidos con los lazos más estrechos.³⁵

El trasplante que comprende el traslado de algo arraigado, en este caso personas y cultura a otro lugar, sin duda nos ha dejado un inexorable sentimiento de separación. Separación que se agudiza si se considera que la parte desarraigada unida a lo americano se conjuga en un territorio lastimado por el rezago y el despojo. Además de la lesión fundacional de ocupación-trasplante y del sentimiento de fractura producidos en América, se sumó la sensación de desprecio. El español-americano, o criollo, se resignó a no tener un rol activo en la administración y gobierno de su destino, mientras la metrópolis gozaba

³³ Frantz Fanon (1970)

³⁴ Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1792)

³⁵ *Ibíd.*

de un poder absoluto. Y sólo basta con atender al origen de la palabra “criollo”. En el Brasil colonial, “crioulo” se les llamó a los esclavos negros nacidos en América, significando también “negro criado en la casa del señor”; connotación peyorativa que ciertamente contaminó el significado que, en adelante, se tendría de esa palabra. Los criollos, los nacidos fuera de su país de origen, fueron así subalternos dependientes, siervos que no podían actuar con autonomía en el espacio que habitaban. Indudablemente, este mensaje fue internalizado a fuego.

Como consecuencia del detrimento y la dependencia con la metrópolis, se produjo un letargo en el espíritu de los criollos, verificado en el estado de atraso material y espiritual de las colonias. En su carta, Viscardo y Guzmán no sólo destaca la prosperidad de Inglaterra y Holanda de la época, sino que también el arrojo emancipador de los ingleses-americanos:

El valor con que las colonias inglesas de la América, han combatido por la libertad, de que ahora gozan gloriosamente, cubre de vergüenza nuestra indolencia. Nosotros les hemos cedido la palma, con que han coronado, las primeras, al Nuevo Mundo de una soberanía independiente. Agregad el empeño de las Cortes de España y Francia en sostener la causa de los ingleses americanos. Aquel valor acusa nuestra insensibilidad. Que sea ahora el estímulo de nuestro honor, provocado con ultrajes que han durado trescientos años.³⁶

Como vemos, Viscardo y Guzmán constata el retraso no sólo en comparación a las naciones “viejas”, sino también respecto a las de su misma condición. De ahí que sobrevenga la vergüenza y la sensación de haberse quedado atrás: fueron otros lo que forjaron su destino y la activación de su tiempo, fueron otros lo que lograron el avance. El aislamiento y la nula participación de los criollos en el sistema de gobierno los dejó en un estado de sometimiento y de falta de iniciativa. Como criollos americanos, nos acostumbramos a que las respuestas y soluciones vinieran siempre desde afuera. Incluso, una vez conquistada nuestra independencia, nunca desatamos el nudo con Europa. Al

³⁶ *Ibíd.*

respecto, Octavio Paz recalca que la independencia de nuestras naciones fracasó pues nunca perdimos el referente, siendo nuestra modernidad una de índole incompleta en cuanto no ha existido una base realmente crítica y renovadora³⁷. Como vemos, la fractura fundacional, la dependencia/subestima y el propio letargo han marcado, más de lo que quisiéramos, nuestras autoconcepciones y la forma en que actuamos.

Sumado al problemático vínculo entre España y América, desde el comienzo de la Modernidad, los discursos de algunas corrientes de pensamiento hegemónico prescindieron de la comprensión necesaria para aceptar las diferencias culturales y las particularidades de otros procesos históricos/sociales, emitiendo juicios tremendamente menoscabadores particularmente acerca de Latinoamérica. Un ejemplo de esto es la reflexión que Larraín expone sobre el efecto de corrientes de pensamiento moderno:

Las teorías universalistas miran al “otro” desde la perspectiva del sujeto racional europeo; tienden a aplicar un patrón general que postula su propia verdad absoluta y reducen así todas las diferencias culturales a su propia unidad. Las teorías historicistas miran al “otro” desde la perspectiva de su especificidad cultural única, acentuando así la diferencia y la discontinuidad (...). Dos formas de racismo resultan de estos dos extremos: mientras las teorías universalistas pueden no aceptar al otro porque no saben reconocer y aceptar su diferencia, las teorías historicistas pueden rechazar al otro porque es constituido como ser tan diferente que llega a parecer inferior.³⁸

Desde un comienzo los indios, los mestizos e incluso los criollos y las élites republicanas fueron considerados como un grupo bajo de la humanidad. Estaban, por tanto, destinados a desempeñar un papel subordinado en la historia, por cierto, al alero de la superioridad de los europeos. Con el correr del tiempo, estos juicios fueron conformando en ellos una idea particular de sí mismos, donde en especial indios y negros fueron considerados como criaturas inferiores e incapaces de progreso alguno. Tanto las operaciones colonizantes como las presunciones hegemónicas fueron instalando juicios

³⁷ Octavio Paz (1990a)

³⁸ Jorge Larraín (1996: 57)

con peso de verdad absoluta que, ya sea con intencionalidad de dominio o de predominio, menoscabaron, exotizaron o invisibilizaron a nuestra cultura; lo que, en adelante, indudablemente afectó nuestra mentalidad.

A razón de esto, las culturas recesivas fueron configurando imágenes de sí mismas llenas de complejos de inferioridad que mermaron su capacidad resolutive, creativa y cuestionadora. Esto explica porqué muchas políticas y proyectos culturales latinoamericanos, amedrentados por la sombra de los juicios negativos, ansiaron tan vehementemente, hasta hoy, acortar la diferencia/distancia con respecto a la cultura hegemónica. De ahí que muchas modernizaciones se empeñaron en lograr el “avance”, importando estrategias, prácticas y teorías del referente central. Es que en el fondo de toda modernización dependiente se oculta el deseo de deshacerse de un retrato rústico y deformado, a cambio de otro que, a riesgo de no calzar del todo con la propia imagen, dé una mejor impresión.

Imaginemos, entonces, cuán extensiva puede llegar a ser la internalización de esta imagen falseada cuando su proceso de elaboración y difusión está en manos de quienes ostentan el poder local. Desde el logro de las independencias latinoamericanas se comenzó a elaborar una identidad nacional propia a través del Estado. Este discurso de la cultura nacional fue, sobre todo en un comienzo, compuesto en función de superar/omitir la supuesta situación de barbarie local.

Stuart Hall afirma que la cultura nacional es un discurso que marca fuertemente las directrices que instauran las identificaciones culturales y sus políticas. El discurso de la nación produce significados e historias que interpelan a los individuos para que se identifiquen con él; y a través de este, se producen representaciones de la nación que van construyendo las identidades nacionales³⁹. Al representar a la nación y lo que se espera de ella tanto en los discursos históricos como en las imágenes, la literatura, el arte, los medios de comunicación y la cultura popular en general, se despliegan significados que influyen y organizan nuestras acciones y la concepción tenemos de nosotros mismos.

³⁹ Stuart Hall (2003)

Asunto que puede comprometer los intereses y enfoques de los grupos dominantes de la sociedad.

b. Internalización del discurso cultural

Un ejemplo de lo anterior, particularmente en relación a la representación de la nación y lo que se espera de ella a través del arte, es la institución de la Academia de Pintura en Chile en el año 1849. Su inauguración representó un logro en cuanto signo de civilidad que, desde la perspectiva neoclásica, reforzaba el estímulo patriótico necesario para la consolidación del proyecto republicano. Tal como se ha especificado en la primera parte, la actividad intelectual de esta primera modernidad latinoamericana encarnaba un pensamiento que pretendía escenificar un tiempo nuevo que fuera capaz de reinventar la identidad nacional y vincularla con los valores propagados por Europa. Su empuje se dirige a educar y civilizar a sus ciudadanos en el marco de una doctrina ilustrada, destinada principalmente a cultivar a quienes guiarían a esta nueva nación libre en el futuro⁴⁰. Y dado que para el modelo cultural europeo el arte juega un rol fundamental, ameritó instaurar un sistema moderno de arte. Así, alentado por escritores y filólogos como José Victorino Lastarria, Hermógenes Irisarri y Jacinto Chacón, se fundó en Chile la primera Academia de Pintura. Esta instancia no sólo permitía la instauración del estatuto del artista y de la obra de arte, sino que fomentaba la posterior apertura de salones de exhibición y museos, conjuntamente con la edición de publicaciones para la difusión y formación del espectador.

La obra *La lección de geografía* de Alfredo Valenzuela Puelma (ver figura 9) es un claro ejemplo del particular valor que se le otorgó a la doctrina ilustrada de esa época. El globo terráqueo muestra a Sudamérica, a Chile, sumergida en la oscuridad, en tanto que la luz se concentra en el norte. A su vez, en relación a los personajes de la escena, la luz se

⁴⁰ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. I)

enfoca en la figura del experimentado profesor⁴¹. El educador envuelve amablemente al niño mientras le indica la lección; el pequeño sigue, concentrado, su enseñanza. La lección para el espectador es clara: la nación debe, como el niño, dejarse instruir para que la luz del conocimiento ilumine el territorio de su mente.



Figura 9
Alfredo Valenzuela Puelma
La lección de geografía, 1883

Recordemos que en aquella época la Ilustración fue un depósito conceptual que orientaba al nuevo sujeto moderno:

La Ilustración se caracterizaba fundamentalmente por su confianza plena en la razón humana, en la ciencia y en la educación, y su objetivo era [...] el progreso de la humanidad, junto con la difusión de posturas de tolerancia ética y religiosa y defensa de la libertad del hombre y sus derechos como ciudadano. La importancia de la razón crítica, que es pensar con libertad, [...] ha de ser la

⁴¹ En la imagen vemos a un académico que probablemente sea un clérigo, esto, en virtud de nuestra versión de Modernidad donde educación, patriotismo y religiosidad se unen para forjar el nuevo lenguaje republicano. Efectivamente, Carlos Ruiz (2014) destaca que los valores religiosos y la educación están íntimamente ligados con el republicanismo chileno.

luz de la humanidad. Todo cuanto se oponga, como rincón oscuro y escondido, a la iluminación de la luz de la razón –las supersticiones, las religiones reveladas y la intolerancia– es rechazado como irracional e indigno del hombre ilustrado.⁴²

Siguiendo esta idea, no es casual que el Estado haya visto en la Academia de Pintura una herramienta de utilidad para alcanzar su proyecto republicano. Durante este período, la educación del ciudadano como patriota defensor de la república fue gravitante: república, educación y patriotismo estaban íntimamente ligados⁴³. Así, la instrucción que ofrecía la Academia era doble: además de dar sistematicidad profesional a la pintura, a través de la exposición de estas se le enseñaba al artista y a la ciudadanía a ser patriotas. Esta programática se puede observar claramente en el discurso inaugural de la Academia:

(...) deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena, para observarle, que la patria le abre una nueva carrera; que le asegura una nueva posición social. La carrera es vasta, i aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella. Si los hijos de la patria derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia i su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de estos valientes.⁴⁴

Como se puede apreciar, el programa de la Academia chilena estuvo más cerca de la búsqueda de fines políticos que creativos. Esto se refuerza si se considera que la ausencia de una imagen que diera cuenta del semblante de esta nueva nación, hizo imperioso su reclamo. La identidad nacional requería de una representación donde se ilustraran los principales hechos de la independencia y su proyecto futuro. Así, las artes plásticas, al estar dirigidas programáticamente a ensalzar las hazañas del héroe, quedaban subyugadas a una labor sin autonomía sobre temas y formas de ejecución.

⁴² Fernando Vergara (2013: 12).

⁴³ Carlos Ruiz señala tres modelos característicos en la educación republicana: el patrón cívico, que entrecruza patriotismo y religión; el modelo curricular humanista con su referencia al mundo greco-romano; y su enfoque a una clase social específica dirigida elitistamente a las clases dirigentes. Carlos Ruiz (2014)

⁴⁴ Alejandro Cicarelli (1849: 21)



Figura 10
Cosme San Martín
*Prat guiado al sacrificio por el genio de
la patria, 1883*

Tal y como señalara su director fundador Alejandro Cicarelli, era “el sabio Gobierno” quien proporcionaba a su país esta Academia, y aunque la iniciativa respondía a un proyecto ilustrado, no era precisamente este un acto por mero amor al arte. El Estado debía garantizar la eficiencia de esta imagen tutelando su representación, lo que, obviamente, apuntaba a un objetivo definido: “fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de estos valientes”. Esta tarea fue asegurada por la jerarquía de los géneros pictóricos, donde la pintura de historia habría de concentrar la mayor capacidad para desarrollar los valores anteriormente descritos. El Reglamento de la Academia es claro desde su primer capítulo:

Objeto de la Academia

Art. 1º En la Academia de Pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento. Mas su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia.⁴⁵

Por otra parte, el reconocimiento de las capacidades funcionales de las artes promovió el deseo de crear la efigie de un Estado unitario y fuerte que estimulara la cohesión nacional. Recordemos que la creación del Estado, en tanto que nación políticamente organizada, actuaba entonces como poder defensivo en contra del imperialismo. Fue un tiempo en que, como dice Ciccarelli, había que “asegurar su independencia i su grandeza”. Ganarse el respeto y el reconocimiento de las otras repúblicas nacies del siglo XIX en Europa y América fue un objetivo central en ese período. Anheló que no sólo se podía conseguir a través de las armas o la diplomacia. Pero volvamos al discurso de Ciccarelli. Al fecundar la semilla de virtud y patriotismo:

Así consiguen las naciones ser respetadas por sus vecinos i estimadas por la posteridad, porque el arte es la trompa de la gloria, que ensalza la virtud donde la encuentra, la levanta i la conduce al templo de la inmortalidad.⁴⁶

El Estado vio en la pintura una herramienta de utilidad para alcanzar el proyecto republicano. Y si lo que se esperaba de las Bellas Artes era que cumpliera la misión de “clamar y ensalzar la gloria de una nación”, ciertamente el neoclasicismo representaba el soporte ideal para sentar las bases de una incipiente institucionalidad del arte nacional. Su rigor racional y su eficiencia ilustrativa fueron propicios para proyectar la imagen de la hazaña política y cultural republicanas⁴⁷. Considerando, además, que había sido bajo aquellas pautas que los principales hechos de la Revolución Francesa habían sido

⁴⁵ Decretos del Gobierno (1849:4)

⁴⁶ Op cit p 21

⁴⁷ Gonzalo Arqueros (1998)

retratados y reproducidos en Francia, cuya tradición académica aspirábamos recrear. El neoclasicismo, que originalmente fue en contra de la exaltación barroca, además de adherirse a los principios intelectuales de la Ilustración, encarnó los valores de la Revolución. Atendiendo al potencial ilustrativo de las Bellas Artes, reprodujo, narró y enalteció hechos de la historia y los mitos clásicos asociados a los ideales republicanos. De ahí que el referente clásico se convirtiera en un componente recurrente para la configuración y discursividad republicanas⁴⁸. Su valor pedagógico podía enseñar y estimular la virtud y el cultivo de estos ideales, al tiempo que su poder alegórico podía hacer visible los nuevos, y muchas veces abstractos, valores perseguidos.

Para nosotros, la funcionalidad política de las Bellas Artes articulada con el referente clásico hizo que su despliegue programático se enfocara en las siguientes competencias: enseñar la virtud y el cultivo de los ideales republicanos, narrar los hechos de la fe y la historia para enaltecerlos y hacer visible la realidad espiritual de esta nueva nación ante sus ciudadanos. Todo esto sustentado en una imagen constituida por principios y cánones de racionalidad, belleza y orden.

Efectivamente, este patrón visual resultaba propicio, en primer lugar, para crear una autoimagen que representara el orden y raciocinio de nuestro país. Una imagen “vaga e incierta” –donde, por ejemplo, el color se impusiera sobre el dibujo– no favorecería para nada a la imagen “sólida e inteligente” que Chile quería proyectar. Alcanzar una unidad de estilo sujeto a la idea de que el buen arte involucraba seguir un conjunto de reglas, implicaba proyectar una imagen de nación con líneas ordenadas, fuertes y cohesionadas. En segundo lugar, el hecho de que sus cánones y métodos de enseñanza pertenecieran a la regulación institucionalizada por Francia, nos vinculaba aspiracionalmente con un referente “superior”, al tiempo que se articulaba como un gesto que le daba la espalda a España y a todo nuestro período colonial. La señal para España y su oscuro pasado era: “los cánones que me guían ahora ya no son los tuyos”; lo que, ilusoriamente, reforzaba la emancipación de la nación. En tercer lugar, el anhelo de igualarse a otras repúblicas para

⁴⁸ Carlos Ruiz (2014)

lograr el reconocimiento se concretizaba al inscribir a la nación dentro de un patrón artístico de gran tradición y notoriedad, lo que acortaba la brecha que nos distanciaba del “mundo civilizado”. En términos políticos, la Academia ofrecía a esta incipiente república todo aquello que se necesitaba proyectar: consistencia (orden, unidad, fuerza y virtud patriótica), emancipación (corte con España), legitimidad (filiación con la Academia francesa) y respeto (nación civilizada). Y para que todo esto se perpetuara en el tiempo, la fundación de la primera Academia de Pintura era primordial.

Finalmente, en términos estéticos, la elección del academicismo resultó muy eficiente. Su apego a los temas “nobles”, su búsqueda racional de la belleza y la armonía, garantizaban eliminar cualquier aspecto “desagradable” o no deseado de la representación de la realidad nacional. Todo aquello que personificase barbarie y atraso podía ser eliminado en la ficción de la pintura. En efecto, el anhelo de convertirnos en una nación regida por los patrones cívicos e ilustrados, el deseo de validación y respeto, o visto desde otro ángulo, las ansias de acortar la brecha que nos distanciaba del mundo civilizado, no hacían aceptable el hecho de representar y exhibir una imagen *verdadera* de la realidad nacional. La tarea debía concentrarse, entonces, en el proyecto futuro. Así, siguiendo las reflexiones de Carlos Ruiz, el sistema educacional, en este caso el de la Academia, desplegó su proyecto hegemónico poniendo en juego las concepciones sociales de la identidad⁴⁹.

La cultura nacional oficializada en una narrativa de la nación fue construyendo significados que influenciaron y organizaron las acciones y concepciones de las personas. La conformación de esta nueva identidad nacional, la selección de lo que se “escogió ser” como nación, estuvo indudablemente influida por un carácter normativo. La élite, al asumir la cultura como un tema nacional, instaló un discurso de nación en el que interpeló a los ciudadanos para que se identificasen con él, influenciando fuertemente el cómo se veían y la conducta que adoptaban.

⁴⁹ Carlos Ruiz (2014)

Adherirnos a pautas consagradas a fin de ganar el reconocimiento nos marcó significativamente. Así, inauguramos el arte de esta nueva nación mediante una voluntad de progreso que, en vez de transformar lo dado para activar un desplazamiento, reprodujo patrones oficializados a fin de validarse. Y si bien esto ayudó supuestamente a inscribirnos en la categoría de nación civilizada, lo hizo adscribiendo a pautas que, para colmo, a esas alturas ya se encontraban anquilosadas. Peor aún, se gestó un arte nacional desarraigado, dirigido a combatir, enmascarar y omitir cualquier rasgo de rusticidad o barbarie local. Al afiliarnos a la Academia, no sólo elegimos asimilar acríticamente su estructura organizativa, cánones, temas y formas de pintar o entender el arte y el “buen gusto”, sino que además asumimos el paradigma europeo de la negación de “lo otro”, lo que paradójicamente significó negar nuestra propia cultura, es decir, negarnos a nosotros mismos.

Efectivamente, en este proceso participó una identidad malograda donde, al centrar la mirada en un otro pretendidamente superior, la realidad cultural se vio fuertemente disminuida, generando un desarrollo servil y superficial carente de creatividad, independencia y crítica.

c. Identificación y diferenciación cultural

Necesario es recordar que la internalización en la configuración de una representación de sí, ya sea positiva o falseada, no viene sólo desde afuera, sino también desde dentro. No se trata sólo de que la cultura oficial exacerbe las diferencias o emita juicios perjudiciales, o que nuestras autoridades desnaturalicen la propia esfinge a fin de cumplir con sus expectativas e intereses. No. También implica que nosotros mismos aceptemos e incorporemos esos códigos modelando o distorsionando nuestra autoimagen a la hora de reconocernos. Por tanto, es fundamental recalcar que no somos cuerpos

blandos; creer en nuestra incapacidad o capacidad, en nuestros defectos o virtudes depende de nosotros mismos, al menos en parte.

En este sentido, dentro del proceso de elaboración de la identidad, la identificación es fundamental. Este proceso, intersubjetivo y social, produce el reconocimiento de ciertas características comunes que permiten la definición y la conexión grupal –incluidas las elecciones de lo que “se desea ser” en el futuro–. Relativo a la identidad cualitativa, se destaca la contribución de Ernst Tugendhat al definirla como el conjunto de cualidades con las que una persona o grupo se ve íntimamente conectado⁵⁰. Son las características con las que los individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse. Características que, no está demás decir, son móviles y, por ende, conflictivas a la hora de fijarlas.

En relación al arte latinoamericano, el reconocimiento de ciertas características comunes ha sido un territorio complejo, ya que muchas veces la identificación ha estado asociada a una suerte de obsesión primordial de orgullo reivindicatorio. Antonio Cornejo Polar explica que la obsesión latinoamericana por la identidad nace porque “la condición colonial consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto”⁵¹. Y claro, esta huella no se queda ahí en el pasado. Por tanto, se hace más urgente la necesidad de, primero, visibilizar atributos que anulen esa imagen malograda, y, segundo, consolidar caracteres identificatorios que conecten al grupo.

Como decía en la primera parte de esta tesis, la europeización de las oligarquías fue gestando una crisis de la identidad cultural en Latinoamérica. Como respuesta, a comienzos del siglo XX se levantaron diversos proyectos culturales –cada nación con sus propuestas particulares– cuyo fin era identificar los valores de la propia cultura. Por ejemplo, tras la Revolución en México, el ministro de educación José Vasconcelos⁵² llamó

⁵⁰ Ernst Tugendhat (1996)

⁵¹ Antonio Cornejo Polar (1994: 19)

⁵² Vasconcelos expresó la ideología de la "raza cósmica" como una aglomeración de todas las razas del mundo sin distinción alguna para construir una nueva civilización: la "era universal de la humanidad". Esta teoría apunta a elevar a los latinoamericanos por sobre las gentes del "viejo mundo", por el hecho de tener sangre de las tres razas principales: blanca (europeos), amarilla (nativos amerindios) y negra (africanos). Su

a varios artistas nacionales para cubrir los muros de los edificios públicos con pinturas⁵³. Arte, política y Estado se unían para realizar un producto estético independiente del europeo, que fuera capaz de representar al México revolucionario.

Como vemos, la identificación de las propias características culturales va usualmente ligada a establecer también sus diferencias con respecto a otra. La construcción de la identidad supone la existencia de "otros" con respecto a los cuales el colectivo o la persona se diferencian y hacen visible su carácter distintivo y específico. Larraín lo expone de la siguiente manera:

La identidad también presupone la existencia de otros que tienen modos de vida, valores, costumbres e ideas diferentes. Para definirse a sí mismo se acentúan las diferencias con los otros. La definición del sí mismo siempre envuelve una distinción con los valores, características y modos de vida de otros. En la construcción de cualquier versión de identidad, la comparación con el "otro" y la utilización de mecanismos de diferenciación con el "otro" juegan un papel fundamental: algunos grupos, modos de vida o ideas se presentan como fuera de la comunidad. Así surge la idea del "nosotros" en cuanto distinto a "ellos" o a los "otros".⁵⁴

Así, y justamente por estar dentro del marco de una revolución, el muralismo mexicano no se rebeló sólo contra la oligarquía, sino que también contra el modelo cultural europeo. Su espacio de expresión fue el muro de los edificios públicos, tanto para democratizar la cultura como para facilitar la didáctica de los contenidos de la Revolución. En el muralismo abundaron iconografías indígenas y mestizas, campesinas y populares, alegorías políticas y escenas de acontecimientos de la revolución, además de referencias a la educación popular y a los sindicatos.

Y como es de suponer, este proyecto también entró en conflicto con los programas culturales locales que se nutrían del arte europeo, generándose fuertes tensiones

proyecto de integración se dio a través de la lógica del mestizo, repensando la nación desde un paradigma racista positivo que integraba la raza en vez de excluirla.

⁵³ Sus artistas destacados son José C. Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros.

⁵⁴ Jorge Larraín (2001:32)

culturales entre la necesidad de exponer una particularidad local y el deseo de generar un vínculo con el mundo. Un grupo de escritores y artistas en torno a la revista *Contemporáneos*⁵⁵, abogó por la universalidad de todo bien cultural. El problema fue que ni los muralistas ni los *Contemporáneos* aceptaron la pluralidad estética y la coexistencia de variadas tendencias artísticas. Tanta fue su rivalidad, que muchas veces no lograron ver la potencialidad de estas tensiones. Por ejemplo, Rufino Tamayo fue tildado de antimexicano por su rechazo a la politización del arte y por el hecho de estar abierto a los aportes del centro, que él denominaba universales. Sin embargo, y paradójicamente, esta apertura de visión le permitió al artista trabajar su experiencia de lo nacional sin estereotipos ni moldes, incorporando el color popular y el sustrato mítico del mundo indígena con mayor soltura y creatividad. Su obra, que estuvo abierta a los aportes externos sin negar la experiencia local, terminó siendo reconocida con el tiempo como la más ricamente “mexicana” de su época.

Esto no desconoce, claro está, que el muralismo mexicano fuera un hito importantísimo de independencia estética que consiguió abrir un territorio cultural en respuesta a un momento histórico nacional y latinoamericano fundacional. Sin embargo, su esquema doctrinario y pedagógico terminó por debilitar la renovación creativa. Pues, como se dijo antes, cuando un proyecto se yergue como solución definitiva para la construcción de una identidad cultural –que es constitutivamente abierta, múltiple y cambiante– se sentencia su muerte a manos de la inmovilidad.

Como podemos ver, sostener el equilibrio entre identificación y diferencia es fundamental. De hecho, tal es su importancia que la pérdida de su ponderación puede llegar a provocar una dificultad en la conformación de la identidad cultural. Al exacerbar las diferencias, al grado de no aceptar ni entender las diversidades, se le niega el respeto al otro en cuanto distinto. Tal y como lo vimos en las comparaciones jerárquicas de los “niveles culturales” decretados por la cultura hegemónica; o en las teorías que supusieron que las premisas culturales iniciales de la modernidad occidental –la cosmovisión racional-

⁵⁵ Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, A. Ruiz y Carlos Mérida.

secular-individualista— predominaran en todas las sociedades descritas como “exitosas”. Estas tendencias, en primer lugar, vieron como una situación de “anomalía”, “atraso” o “subdesarrollo” el hecho de que los programas culturales de la modernidad fueran descifrados y transformados a la luz de cada sociedad, y, en segundo lugar, catalogaron a las culturas no-modernas como “bárbaras” o “salvajes”. En definitiva, hablamos de la construcción de una autoimagen grandilocuente que no admite ni comprende la diferencia.

Por el contrario, la eliminación o indeterminación de la diferencia puede omitir la distinción del grupo o del individuo, es decir, puede aplacar las características con que estos se definen y particularizan, al punto de desaparecer en cuanto explícito. En relación a la cultura, opera en ese caso, ya no la reacción del orgullo, sino de la vergüenza. Ya que el estigma del subdesarrollo configura una autoimagen malograda, el sujeto/grupo incapaz de reconocer la distinción de su aporte cultural, suprimirá la diferencia que lo distingue en cuanto tal para identificarse con similitudes que lo conecten con la posición cultural supuestamente “adelantada”. Específicamente en el área artística, esto lo hará levantar iniciativas siempre en relación a su referente. Falta de independencia que mermará su capacidad creativa y subordinará la producción a las pautas dictadas por otros.

Ahora bien, es importante recalcar que el mecanismo de exacerbar las diferencias también está presente en las culturas recesivas, cayendo en la misma falta de comprensión y aceptación de lo otro. En relación a esto, José Luis Falconi propone un cambio de perspectiva en la teoría del arte latinoamericano, aplicable también a la teoría cultural en su conjunto. Falconi postula dejar de lado los excesos en los paradigmas de “la similitud” o “la diferencia” con respecto a la cultura predominante. El paradigma de la similitud, que se concibió como una continuación de la tradición europea, omitió las características que definían y particularizaban al arte latinoamericano, basando la construcción de las categorías que lo clasificaban según las formas estilísticas del centro. Por otra parte, el paradigma de la diferencia, si bien fue eficaz al transformar el estigma

del atraso en un activo favorable, quedó atrapado en acentuar las cualidades no modernas y/o no occidentales como rasgos esenciales de su identificación, dejando fuera a otras expresiones que no se ajustaban a esta presunta identidad:

(...) aunque este discurso era coherente, también era irritantemente limitante y predecible, retratando a Latinoamérica como emplazada en los límites de Occidente, y como si voluntariamente se hubiera prestado para jugar el rol de su espejo distorsionador. Si Occidente era racional, Latinoamérica era naturalmente irracional; si Occidente era industrializado y materialista, Latinoamérica era naturalmente agraria y mística.⁵⁶

Al respecto, un caso paradigmático en la conformación de la identidad cultural es la obra intelectual del sociólogo Pedro Morandé, quien buscó superar la crisis del desarrollismo neomodernista mediante la comprensión de la historicidad regional. Comprensión, que según dice, sólo se hace posible con el reencuentro del *ethos* particular de las sociedades latinoamericanas ⁵⁷ . Morandé plantea que la búsqueda “latinoamericanidad” no puede conseguirse sin un planteamiento crítico frente al paradigma de la modernización y sin una autonomía intelectual que incluya la reflexión en torno a la cultura. Para él, la verdad de la especificidad cultural no puede buscarse en paradigmas intelectuales importados. En este sentido, rescata a los intelectuales de los años 20 y 30 que, tras la crisis de la oligarquía, entendieron a las modernizaciones dentro de un marco que recuperaba la identidad cultural desde el paradigma de la síntesis, sin negar nada del pasado. Destaca el hispanismo católico de Jaime Eyzaguirre, la raza cósmica de José Vasconcelos y el socialismo original de José Carlos Mariátegui. Se puede deducir que, hasta aquí, modernización y cultura no se contraponen.

Posteriormente, el sociólogo reclama que a esta generación de “nacionalistas latinoamericanos” le siguen intelectuales que entienden de otra forma la modernización: son los “desarrollistas” que buscan generar un cambio social aplicando el conocimiento

⁵⁶ José Luis Falconi (2014)

⁵⁷ Pedro Morandé (1987)

científico y tecnológico en todas las actividades, con el fin de optimizar el bienestar mediante la maximización de los recursos y la funcionalidad de las estructuras. Sin embargo, dicha empresa pretende superar los obstáculos que se anteponen al desarrollo sin considerar el *ethos* cultural ni la identidad del sujeto histórico, sosteniendo sus directrices sobre una racionalidad formal universalizante y tecnocrática, lo que termina provocando una crisis en la identidad y una conflictiva relación entre modernización y cultura.

Frente a la crisis provocada por la sociedad tecnócrata, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, se genera un ambiente de cuestionamiento. Un primer grupo que identifica Morandé, son los estudiantes y sus protestas. El sociólogo critica el hecho de que su reclamo subordinara la reivindicación cultural a la racionalidad de la transformación política de base teórica global y no específica –Escuela de Frankfurt–, es decir, una perspectiva que no consideraba el particular sustrato de la tradición cultural de Latinoamérica. Pero, por otra parte, identifica a la intelectualidad católica latinoamericana que sí reconocía la crisis en términos de identidad. Esta fracción planteaba que el pensamiento racional tecnócrata representaba una amenaza al sustrato de la cultura latinoamericana, ya que su secularización impedía todas las formas de pensamiento religioso, aspecto esencial de la cultura latinoamericana fijado en el encuentro del catolicismo y las religiones indias y negra durante los siglos XVI y XVII.

En relación al *ethos* latinoamericano, explica que este se basa en una identidad barroca, anterior a los Estados Nacionales y al movimiento ilustrado. Morandé afirma que la cultura de la Ilustración es un movimiento intelectual que reivindica el texto, por lo que se estructura principalmente en el concepto y no en la presencia experimentable. Se trata de la reflexión como posibilidad de la experiencia, como justificación o legitimación que acompaña conflictos de intereses de la sociedad civil o del Estado⁵⁸. En cambio, afirma

⁵⁸ Sin embargo, Morandé olvida que los conflictos de intereses no son ajenos a la religión. Olvida que el Barroco en Europa respondió a una necesidad político-religiosa, donde la imagen ornamentada fue utilizada para exaltar la grandilocuencia de la Iglesia católica en respuesta de la Reforma protestante, y, en América, como recurso evangelizador.

que la cultura barroca se estructura, en primer lugar, a través de la imagen, cuya presencia iconográfica la hace experimentable –deseable, temible, visible– en virtud de la presencia humana. Además, su "analogía *entis*" –semejanza de entes distintos, por ejemplo, entre la persona y su representación– da continuidad entre la realidad y su significación. En segundo lugar, afirma que la identidad barroca se estructura en la presencia del rito, que da sentido de pertenencia y participación colectiva compartida, cuyo sustento de realidad no se separa del simbolismo que se abre a la experiencia religiosa. Y, en tercer lugar, que la identidad barroca se basa principalmente en la oralidad, sin perjuicio de que el Barroco medie entre oralidad y escritura, cuya cultura guarda y trasmite las tradiciones, costumbres y sabiduría cotidianas de la población. En definitiva, Morandé plantea una identidad basada en un sustrato cultural barroco-católico estructurado en la imagen, el rito y la oralidad; sustrato identitario que, aún vivo, se pone constantemente en conflicto con la modernización. Por lo tanto, se puede deducir que la empresa intelectual del sociólogo chileno no sólo se opone a un Occidente industrializado, racional y materialista para rescatar una Latinoamérica naturalmente agraria y mística, sino que, además, fija irremoviblemente, de una vez y para siempre, la identidad latinoamericana en el pasado.

Por su parte, García de la Huerta presenta una postura crítica divergente a los postulados de Morandé. Señala que la teoría de este último reclama la recuperación de “una matriz” cultural de herencia barroca como si este fuera el único y auténtico componente cultural latinoamericano. Un planteamiento identitario unívoco, como una “marca de fábrica”, que no considera la pluralidad ni la diversidad cultural de la que está conformada América Latina. Para García de la Huerta:

La identidad no es unívoca; no es posible reducirla a uno de sus rasgos o elementos constituyentes ni asociarla a un determinado momento en el que se realiza plenamente.⁵⁹

⁵⁹ Marcos García de la Huerta (2010: 55)

De hecho, el filósofo cuestiona el concepto de autenticidad implícito en el concepto del *ethos* barroco. Al reducir los rasgos constituyentes de la identidad a uno sólo, señala, se excluyen todas las diferencias que no calzan con esa supuesta identidad, catalogándolas como inauténticas. Por otra parte, pone atención al concepto de síntesis, cuestionando la lógica mestiza que supone que el sustrato indio, negro y europeo presenta una simetría en sus componentes y una completa integración. García de la Huerta plantea que no todo lo mestizo lo es de la misma manera. Lamentablemente, lo mestizo se transforma en un concepto comodín que acopla lo diverso y lo hace cesar en su heteronomía. En sus palabras: “La ilusión integrista consiste en suponer unidad donde se ha prohibido previamente la expresión de las diferencias”⁶⁰.

Finalmente, sostiene que la determinación de una esencia o principio identitario suprime toda posibilidad de cambio, ya que establece un ser idéntico e inmutable. Es que para García de la Huerta “identidad” significa algo más indeterminado y sutil, incierto y abierto. Reivindicar, entonces, una modernidad barroca, oral y preilustrada, no sería otra cosa que una operación que busca reponer una tradición cultural premoderna católica, no contaminada por el racionalismo ni la secularización, e inmune a las “violaciones de la letra”⁶¹. Es decir, Morandé intenta configurar una autoimagen basada en una radical diferenciación de los modelos de la Europa ilustrada.

El problema de los paradigmas de la similitud y la diferencia es que, finalmente, la autoimagen que realizamos a partir de ellos oscila entre dos extremos: o por vergüenza somos similares al centro, o por orgullo somos diferentes al él –ya sea que se reclamen lo precolombino, la herencia barroca o la síntesis mestiza, homogénea y sin conflictos–. La propuesta es, entonces, concebir las similitudes y diferencias elásticamente, entendiendo la coexistencia de todos los componentes aun cuando sean contradictorios; pues es precisamente a partir de esas tensiones que pueden surgir respuestas fértiles.

⁶⁰ *Op. cit.* p 61

⁶¹ *Op. cit.* p 68

Octavo Paz, en *La búsqueda del presente*, reflexiona sobre este asunto. Para introducirse a esta dificultad, afirma: “somos y no somos europeos”. E intenta definirse a partir de la lengua:

Las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta (...) Nuestras literaturas no vivieron pasivamente las vicisitudes de las lenguas trasplantadas: participaron en el proceso y lo apresuraron.⁶²

Efectivamente, tras el encuentro –o choque– entre dos mundos es predecible que muchos elementos culturales se repliquen, mezclen o transformen. En la aseveración “somos y no somos europeos”, está implícita tanto una identificación como un extrañamiento. Asunto que exige hacerse la pregunta: ¿Qué es lo que identificamos como similar y qué es lo que reconocemos como diferente? Ciertamente, al establecer similitudes y diferencias el referente es insoslayable. Sin embargo, es importante comprender que esta operación no es la única para configurarnos, ni existe una sola forma de abordarla. Primero, hay que recordar que la identificación de características comunes, de lo que estamos siendo y produciendo, también se da al interior de la cultura. Las similitudes no tienen porqué establecerse a la sombra de un otro, sino que a la luz de nosotros mismos. Entonces, en el arte la pregunta podría plantearse como: ¿Qué es lo que reconocemos que está siendo común en el arte latinoamericano? (y, atención, que con común no digo uniforme; lo común puede ser comúnmente diverso). Y si bien establecer las diferencias con otro es parte del proceso de conformación de la identidad cultural, esta operación no tiene porqué hacerse levantando reductos aparte o radicalizando la diferencia para mostrarnos superiores en nuestra otredad. Resaltar como característica fundamental de la cultura latinoamericana su discrepancia substancial con respecto a Europa y los E.E.U.U., no hace más que repetir el modelo de exacerbación de la diferencia. Veamos un ejemplo que da Falconi en el campo literario:

⁶² Octavio Paz (1990b:3)

Cuando Carpentier invirtió la relación percibida entre los civilizados europeos y los bárbaros latinoamericanos, transformando la posición subalterna del sujeto latinoamericano en una de comparativa ventaja, situó eficazmente a los latinoamericanos no sólo en un plano diferente al de los europeos, sino un paso delante de ellos. Esto los hizo inherentemente “mejores”. Es decir, si a los europeos les tomó siglos soñar con el surrealismo, los latinoamericanos (especialmente los artistas latinoamericanos) eran naturalmente de vanguardia porque ellos eran ontológicamente surrealistas.⁶³

El asunto es que la validación del arte latinoamericano no tiene porqué definirse enfrentándose al arte euro-estadounidense desde una trinchera. Puede cuestionarlo, claro, hasta es recomendable que lo haga, pero no es necesario que sea desde la mecánica víctima-victimario o desde la radicalidad de la diferencia. Establecer diferencias no implica ver al otro como un enemigo hostil. La diferencia es, simplemente, diferencia.

Por otra parte, más allá de un vínculo referencial, cuando la identificación de características internas se empeña en fijar la esencia cultural-artística latinoamericana – llámese *ethos* barroco, indigenismo, criollismo o cultura de la mezcla–, también puede darse un proceso identitario sesgado. Muchas veces, y muy contraproducentemente, estas representaciones se han levantado menospreciando a nuestra diversidad: lo realista en oposición a lo mágico, lo étnico en opción a lo cosmopolita, lo formalista en oposición a lo político, lo latinoamericano en oposición a lo europeo, etc. Y si bien estos conceptos contribuyen a generar un bosquejo general de lo que estuvieron o están produciendo los artistas e intelectuales, pueden también estereotipar la identidad y, de paso, omitir no sólo la heterogeneidad de nuestra cultura, sino que la transitoriedad de lo que nos compone. El problema surge, entonces, cuando no comprendemos que la autoimagen que construimos es efímera y diversa, por lo que sólo podemos identificarnos con ella provisionalmente. A pesar del vértigo que nuestra obsesión nos provoque, es menester comprender que no existe una sola fórmula identitaria, una figura estable. La idea de concebir un arte latinoamericano esencial, definido de una vez y para siempre, es

⁶³ José Luis Falconi (2014)

insostenible. Pues, como se decía, en la medida en que el sujeto/grupo cambia, cambian (y deben cambiar) también sus representaciones y productos.

De hecho, dejando de lado esta obsesión, ni siquiera existe el deber de expresar, describir o analizar el contexto explícitamente para hacer “arte latinoamericano”. Esto, porque la fuerza de su esfera se plasmaría sin necesidad de presentar una intencionalidad localista. Sólo basta con estar abierto al contexto para que este aspecto se exponga en sus propios términos, en los recursos, temas, medios, significados, materiales, formatos, perspectivas u operaciones propuestas.

Al respecto, Gerardo Mosquera cuestiona la simplificación del modelo “arte latinoamericano apropiacionista” –clave para la segunda modernidad latinoamericana– para resaltar la variedad de la producción simbólica en el continente. El teórico afirma que los artistas de hoy, en lugar de apropiarse de la cultura hegemónica para transformarla en beneficio propio, están proponiendo obras desde sus propios contextos y reacciones personales y subjetivas, sin complejo alguno, pero estando bien informados sobre el arte internacional y su lenguaje. Este “desde” sus contextos, imaginarios y perspectivas se manifiesta:

(...) más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia, aun cuando ellos puedan estar presentes.⁶⁴

Para el teórico cubano, el paradigma apropiador que dependía de una cultura impuesta ya no es válido. El arte latinoamericano deja de ser antropofágico para ser arte “desde aquí”. Mosquera reflexiona: ¿qué es América Latina sino una invención que podemos reinventar? Efectivamente, la identidad en tanto representación que define lo que estamos siendo y produciendo, es un bosquejo que se desdibuja y re-dibuja constantemente. De hecho, ese “desde aquí” también será otro trazo mutable dentro del cambiante autorretrato que realizamos.

⁶⁴ Gerardo Mosquera (2009)

Esto prueba la urgencia de cambiar la formulación de la pregunta por la identidad en el arte. Cambiar el ¿qué identifica la producción artística-estética latinoamericana?, por el ¿qué identifica lo que produjimos en el pasado, lo que estamos produciendo en el presente y lo quisiéramos producir en el futuro? Así como también preguntarse ¿cómo es el caleidoscopio que compone a la múltiple imagen de lo que estamos produciendo? Es que no se puede configurar parcial y definitivamente una identidad artística-estética que es constitutivamente abierta, múltiple y cambiante. Intentarlo trae, necesariamente, decepciones por la imposibilidad de su pretensión. Esto ha provocado que muchas veces se haya omitido la pregunta por la identidad o incluso se haya negado la existencia de una autoimagen. Entonces, ¿cómo podremos comprender lo que estamos siendo y produciendo sin llegar a construir, al menos, un borrador de nosotros mismos? Recordemos que esta autoimagen es condición para la auto-comprensión.

A modo de conclusión V

Finalmente podemos comprender con mayor precisión las implicancias y desafíos de esta identidad del subdesarrollado y la mentalidad que deviene de ella. En primer lugar, que los modernistas latinoamericanos no sólo se han expuesto al desafío de problematizar las visiones de la propia modernidad, sino que, además, han debido sobreponerse a ocupar una posición recesiva y superar el retrato malhecho por parte de la autoridad hegemónica y del discurso cultural nacional. Este último que, al ser generalista, muchas veces ha omitido características fundamentales que han determinado y particularizado a la cultura, o, peor aún, ha diseñado proyectos culturales conducentes a consolidar los intereses y visiones de los grupos dominantes.

La identidad del subdesarrollado configura una imagen, una narración del sujeto/grupo en la que este se ha juzgado a sí mismo influido por las evaluaciones que

otros han realizado de él. Evaluaciones que en Latinoamérica estuvieron tempranamente teñidas por el estigma del atraso, la inferioridad cultural y la exclusión. Como consecuencia, la autopercepción negativa marcó fuertemente una dependencia cultural con las metrópolis. Al no ser capaces de reconocer la distinción de su propio aporte, los artistas y teóricos se inclinaron a adoptar el modelo de quien ostentaba una posición cultural “adelantada”. Así, en virtud de nuestra supuesta inferioridad, nos acostumbramos a que las respuestas y soluciones vinieran siempre desde afuera. Este complejo, que combina subestima y subordinación, explica porqué las modernizaciones han ansiado tan vehementemente acortar la diferencia/distancia con respecto a la cultura hegemónica. ¡Es que haríamos todo con tal de zafar de esa burda imagen nuestra! Todo, y en el caso del modelo reproductor, negarnos hasta el punto de desaparecer en cuanto cultura específica.

Por otra parte, los artistas e intelectuales, sobre todo a partir de la segunda modernidad latinoamericana, intentaron fijar una fórmula de identidad asociada a una suerte de obsesión primordial, exacerbando muchas veces las diferencias a fin de reafirmarse orgullosamente en la otredad. O, también, han pretendido crear imágenes identitarias fijas para una configuración que es constitutivamente cambiante.

De cualquier modo, si bien hasta ahora fue importante exponer los vicios y riesgos de la fracción que reivindica orgullosamente la otredad de su cultura (para tener una mirada más amplia de las dinámicas culturales y los efectos de la identidad del atraso), en adelante pondré hincapié en identificar las disposiciones que albergan las modernizaciones artísticas, las cuales constituyen mi objeto de estudio central. Lo que sigue, será entonces observar su grado de autonomía, resolución y cuestionamiento, o dicho de otro modo, detectar cómo y hasta qué punto su proceso de modernización ha subordinado la interpretación del arte a las pautas dictadas por otros. Veamos esto en el próximo capítulo.

Capítulo III. Algunas percepciones y aspiraciones desde la lógica de la modernización artística.

Para muchos artistas e intelectuales latinoamericanos, la búsqueda de la modernidad ha sido una obsesión. Seguramente porque, como dice Pérez-Oramas, no hemos agotado la modernidad. Sin embargo, también se puede deber a que la modernidad artística ha tomado la forma de una diosa esquiva, como dice Paz, como un espejismo que nunca se alcanza.⁶⁵ Esto, porque muchas de las marcas de la subestima, la dependencia y el letargo han desorientado nuestra búsqueda, poniéndonos tras procedimientos, métodos o fórmulas de otros; hábito nada más alejado del temple moderno. Como narra la alegoría taoísta, “si el cazador acecha donde no hay caza, no encontrará nada por mucho que se empeñe”, es decir, lo que se busca de manera equivocada, no se encuentra jamás.

Esto no sólo hace más esquiva la modernidad artística, sino que también modela forzosamente nuestra apreciación y reflexión sobre el arte y nosotros mismos, desfigurando o incomprendiendo de paso nuestros propios modernismos. Apostar a la pauta consagrada, si bien nos ha inscrito dentro de los caminos establecidos como modernos, inevitablemente convierte a esta tierra en un lugar infructífero o, en el mejor de los casos, en una tierra sólo apta para el trasplante y la adaptación.

Veamos entonces cómo las formas con que percibimos las prácticas y pautas artísticas posteriores a la primera modernidad latinoamericana, expresan una resonancia proveniente de este período. Específicamente, detectaremos cómo la identidad del subdesarrollado afecta la percepción del retraso y agudiza el anhelo de lograr una prueba de modernidad.

⁶⁵ Octavio Paz (1990b)

1. El retraso y la vergonzosa diferencia

El deseo de alcanzar la modernidad artística hizo –y hace aún– que surjan innumerables reproches hacia el arte local que no cumple con las fases o pautas del arte euro-estadounidense. Luego, que se levanten halagos y celebraciones cuando nos acoplamos a sus dictados (mejor aún, si lo conseguimos sin desfases históricos). Y finalmente, como consecuencia, que se invisibilice o no se comprenda la naturaleza particular de nuestros logros.

Para ejemplificar estas ideas tomaré un caso poco evidente a primera vista, justamente para dar cuenta de cómo la adhesión a las pautas hegemónicas logra colarse en nuestro conocimiento, apreciaciones y reflexiones sobre el arte latinoamericano, sin que ni siquiera nos demos cuenta. Ticio Escobar, crítico de arte y promotor cultural de las especificidades del arte latinoamericano, hace referencia sobre las tímidas alteraciones impresionistas durante la década de los años diez del siglo XX en Paraguay. Reclama que estas novedades no consiguen una ruptura:

(...) no entran en disputa con el concepto naturalista de la representación, apenas lo dinamizan. Eximida de la obligación de desmontar una tradición académica de la que carecía, la pintura paraguaya no encontraba aún conflicto entre la representación de las Bellas Artes y la figuración modernista (...).⁶⁶

Y luego agrega:

Por lo tanto, el atraso del Paraguay, su dependencia redoblada y su aislamiento van diseñando una modernidad solitaria y diferente, diferida. Los pintores echan mano de sucesivos elementos estilístico formales no siguiendo los impulsos internos de un proceso necesario sino respondiendo a los requerimientos, retardados siempre, de los tiempos subtropicales. Ni la ruptura con el pasado, ya queda dicho, ni la enunciación de un ideario utópico, ni los

⁶⁶ Ticio Escobar (2004:13)

alardes de actualización significaban entonces temas de preocupación o motivos de seducción para los artistas premodernos.⁶⁷

En estas palabras se puede apreciar la evaluación que condiciona la crítica del arte latinoamericano. Primero, se establece implícitamente un nexo asociativo entre la orgánica y necesaria “evolución interna de las formas” con la idea de que, para entrar a la modernidad, todos debemos recorrer y cumplir con una serie de etapas y pautas, cumplir con “un proceso necesario”, en este caso de ruptura con el concepto naturalista de la representación. En palabras simples, la evolución interna de las formas, sus problemas y planteamientos, deben responder necesariamente de la misma manera “evolutiva” que el arte hegemónico. Cualquier desviación –como tomar los recursos disponibles para ir en otra dirección– se aprecia como anómala o vacía, ya que no cumple con esa dirección ineludible. Es cierto que para levantar un modernismo, la ruptura, como parte del fuero moderno, es vital; sin embargo, que esa ruptura se dirija hacia una dirección obligatoria es, en este contexto, contraproducente para su modernidad.

En el reproche del teórico paraguayo, donde las exigencias internas del lenguaje pictórico deben acoplarse al modo dado, resuena un mensaje con voces del pasado: Los pintores premodernos paraguayos [los hombres salvajes y primitivos] deben dejarse instruir por la cultura europea, ponerse en conflicto con la representación de las Bellas Artes tal como ellos lo hicieron, si desean llegar a ser modernos [civilizados y florecientes]. Expuesto así, pareciera ser que el cuestionamiento a la representación naturalista es el único camino para emprender una modernidad artística, una subjetividad desplazada. Más de medio siglo antes, la obra de Francisco Laso dio prueba de que otras vías eran posibles. Siguiendo las palabras de Beriain, probó que la dinámica de la propia historia era capaz de configurar un camino específico de realización de modernidad, por diferente que esto pueda haber sido expresado. En el seno mismo de lo académico, en medio de un campo armónico, utilizando en su contra sus propios recursos, Laso instaló en la pintura lo degradado por Europa y las élites latinoamericanas: al indio. Y, justamente, ya que su

⁶⁷ *Ibíd.*

subjetividad desplazada fue otra que la del arte europeo, abierta a las transformaciones de su tiempo, es que esta propuesta pudo constatar su modernidad.

Contrariamente a lo que plantea Escobar, la fórmula dada, que fija lo moderno en la letra y no en su espíritu, no nos sirve como vara para medir la modernidad de estas expresiones. Que los pintores paraguayos no siguieran la ruta establecida –disolución de la representación– no es algo que se les pueda, en estricto rigor, reprochar. Por lo tanto, esta disparidad, esta “anomalía” en sí misma, no puede ser indicador de atraso. De existir un atraso, un quedarse atrás o un estancamiento, este se habría originado en el carácter de su impulso, es decir, a causa de las “tímidas alteraciones” que propuso la pintura paraguaya de ese tiempo. Escobar advierte la falta de ruptura, sin embargo establece su reproche dentro del paradigma de una similitud malograda, a saber, amonestada por el hecho de no haber alcanzado un proceso parecido al del arte hegemónico.

Si distinguimos esto, podremos advertir el verdadero origen de la incompetencia moderna de la pintura paraguaya de aquel período. Se trataba del mismo letargo que antes reclamó Viscardo y Guzmán acerca de la indolencia, la insensibilidad y la dejadez propias. Es decir, no es el retardo en el seguimiento de las pautas lo que nos ha retrasado, sino la cortedad que hace improbable el despliegue de una renovación creativa propia capaz de promover una ruptura para la creación de lo nuevo, para la apertura de un desplazamiento.

Por lo tanto, la medida del atraso se establece respecto al propio movimiento inserto en una historia y cultura específica, que se origina no sólo por la apatía, el letargo o dejadez, sino también por la subordinación y el acomodo a las pautas de otros. Y ya conocemos los resultados de ese camino: desarrollo servil, carencia de creatividad, independencia y crítica. Juan Acha dice que si bien nuestra occidentalización nos impuso la duda, finalmente nos atrapan y obnubilan las persuasiones occidentales: “Como secuela, preferimos importar la letra de los cambios y no su espíritu, pues este incomoda a nuestra pereza intelectual”⁶⁸. Siguiendo esta idea, se puede entender porqué afirmo que

⁶⁸ Juan Acha (1993:17)

el retraso, ese verdadero “quedarse atrás”, no acontece en relación a un otro, sino respecto a nosotros mismos.

Además del mal entendido atraso, otra apreciación recurrente en la historia y teoría del arte latinoamericano es la incompreensión de ese específico camino de realización de la modernidad artística en Latinoamérica. En el caso de las apropiaciones transformadoras, además de la errónea clasificación de las propuestas como “desviaciones de” un referente central⁶⁹ –propia de las teorías digestivas que antes señalé–, también está la invisibilización de sus características particulares a fin de poder acoplarse a los programas centrales. José Luis Falconi es claro en criticar la homogenización y reducción de características particulares en favor de programas que no tiene nada que ver con Latinoamérica:

La tentativa de producir historiografía latinoamericana en este contexto es perniciosa porque deja a la región atascada en el atraso. Así como fue errado poner todos los intereses de Latinoamérica en el campo de la “irreducible otredad”, igualmente es equivocado e ingenuo construir una historia acerca de nosotros mismos que simplemente enfatice similitudes y continuidades con la civilización occidental.⁷⁰

Y no sólo es equivocado e ingenuo, sino que también violento. Con frecuencia, la teoría del arte latinoamericano ha recludo las propuestas locales en casilleros restringidos, inhibiendo su desarrollo. A modo de ejemplo, veamos el caso del *Pop* en Chile. Preguntémosnos antes, si verdaderamente fue posible instalar un *pop art* en un territorio donde no existía una sociedad de consumo masificada. Donde la pobreza, la inequidad y la segregación hacía lejana la posibilidad de ajustarse a los conceptos propagados por las celebridades de Hollywood, por la producción en serie, la publicidad y sus objetos de deseo. Indudablemente, esas trazas pertenecen a otro mapa. Pero claro,

⁶⁹ Si bien las dislocaciones pueden estar presentes en los procesos de apropiación, teniendo un resultado transformador, no son necesariamente “distorsiones de” un referente. En palabras simples, la diferencia del arte latinoamericano es simplemente diferencia, no extravío.

⁷⁰ José Luis Falconi (2014)

siempre está disponible la opción de hacer una versión local de este modelo cultural. Podemos torcer los discursos haciendo destacar los procedimientos que manipulan historietas locales, que readapten recursos publicitarios, cuestionen situaciones del todo ajenas o enaltezcan una serie de objetos a los que pocos tienen acceso. Discurso que incluso puede llegar a convencer a los propios artistas para llenarse de alegría, de moda, de colorido y, sobre todo, para adscribirse a las rupturas artísticas emprendidas por otros. Aunque también pudimos decir: “paso, nuestra realidad está en otra cosa. Pongámosle su propio término”.

En los años sesenta y setenta en el Cono Sur, antes de los golpes militares, llevar el arte al espacio de todos tenía un sentido particular. Fueron tiempos mundiales y locales de grandes transformaciones y conflictos, como la Revolución Cubana, la invasión estadounidense de Santo Domingo, las protestas laborales y estudiantiles del mayo francés, el reconocimiento y la integración de los sectores excluidos en Latinoamérica, la reforma universitaria en Chile, por nombrar algunos. En el arte regional, además de explorar nuevas formas experimentales, se dio un fuerte valor a la relación del artista con la sociedad. El imperativo no era masificar la cultura, sino democratizarla, hacerla accesible a todos.

Y si bien esta modernidad artística dada, el *pop art*, pudo ser un detonador para hacer reflexionar a los artistas locales sobre qué es lo popular en nuestra tierra, sobre cómo se conjugan lo masificado con la cultura del pueblo, sobre cómo se disimula/maquilla la pobreza, o cómo persiste la estética de la reparación en nuestra idiosincrasia, etc.; ciertamente sus respuestas poco tuvieron que ver con la cultura de lo desechable.

Oyarzún describe la semántica implícita en las obras que trabajan con el objeto desechable que, en nuestro contexto, nunca es desechado:

Es preciso atender aquí el carácter de que se inviste el trabajo con los desechos en un medio donde los remanentes de la industria del plástico y de los envases –que, aun inútiles siguen adornados por el prestigio de la novedad

de sus materiales y de sus formas– también se vuelven cosas atesorables, suerte de estéril capital museológico popular.⁷¹

Entonces, dada la distancia con el *pop art*, los movimientos suscitados exigieron otros nombres. Nace así el “arte callampa”, el “arte grasa”, el “arte guachaca”, el “arte chasquilla”, el “arte guacho”, el “popularte”... Es cierto, estos nombres nunca existieron, aun cuando habían obras suficientes como para especular sobre el asunto y estimular nuevas perspectivas. Es que a los teóricos de esa época les fue más propicio ser receptivos con la terminología dada e interpretar al arte latinoamericano haciendo prevalecer el modelo imperante bajo la lógica del trasunto. De hecho, no sólo se trata de los teóricos de aquella época, sino también de los actuales. En julio de 2016, se inaugura en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende la muestra *La emergencia del pop: irreverencia y calle en Chile*, curada por Soledad García y Daniela Berger⁷². La presentación señala:

Los artistas insatisfechos con los sesgos tradicionales del oficio y la formación artística buscaron lenguajes directos, rescatando raíces populares y locales mientras que las influencias extranjeras en los medios de masas, cobraban impacto, aceptación y rechazo⁷³.

Entonces, la pregunta que surge es ¿por qué llamar *Pop* a una corriente chilena que, nutriéndose o no del *pop art* (aunque no faltaron los que sí se acoplaron a ella), tenía orientaciones únicas? ¿Por qué insistir con esta filiación? Hagamos el ejercicio imaginario de cambiar el nombre y la presentación de esta muestra:

Emergencia del Popularte. Irreverencia y calle en Chile, es una muestra que reúne a artistas de los años 1964 a 1973, destacados por su fuerte

⁷¹ Pablo Oyarzún (2015:227)

⁷² Desde abril de 2016 a enero de 2017 también se expone la muestra “Pop Crítico” curada por Soledad García: “Sin brillo glamoroso, ni complacencia de la realidad, el ‘Pop crítico’ (...) presenta contradicciones como la crítica y el uso de estereotipos sociales, el debate sobre las consignas anti-imperialistas y sus representaciones panfletarias de persuasión popular, las iconografías repetitivas o absurdas en sus mensajes”. Insisto, estas características ameritan otra denominación. Ver: <http://www.mssa.cl/exposicion/pop-critico/>

⁷³ Presentación publicada en el área de programación del MSSA, disponible en <http://www.mssa.cl/exposicion/la-emergencia-del-pop-irreverencias-y-calle-en-chile/>

emergencia por cuestionar los procedimientos tradicionales y su formación artística. Para esto, buscaron lenguajes directos y críticos, que además dieran cuenta de las raíces populares y locales. Los objetos desechados, inútiles o desgastados, la publicidad intervenida o el cómic crítico, conforman un soporte vivencial acorde con la marginalidad y la inequidad sociales existentes...

La inauguración de nuevas categorías, conceptos y perspectivas puede, ayer u hoy, orientar y estimular al artista a reafirmar su particularidad (pues no siempre los artistas sabemos con claridad lo que hacemos), así como también alentar otras respuestas teóricas o artísticas, contrarias o complementarias.

Sin embargo, tal vez no como pereza pero sí como una forma de validación, es recurrente que la historia y la teoría del arte latinoamericano se fundamenten siguiendo los trazos de la cultura dominante. Sus afirmaciones y conjeturas usualmente no se levantan sin el apoyo de una filiación, es decir, sin andar de la mano de algo. Por ejemplo, en relación a la obra de los sesenta del artista chileno Francisco Brugnoli, es común que se destaque un vínculo con Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg o la influencia del arte *povera*. Incluso se ha llegado a afirmar, al más puro argumento *pop*, que su obra problematizó la sociedad del consumo; asunto nada más alejado del enfoque del artista y de la realidad social imperante. En las palabras de Pablo Oyarzún se detecta esta disonancia. La obra de Brugnoli:

(...) apela a una sensibilidad de la vida cotidiana moderna. Y si esta cotidianidad se registra, al modo *pop*, a partir de la instancia del consumo, ello se hace estrictamente a través de la mediación de un consumo diferido y dependiente, y cruzado por las cargas reordenadoras de un imaginario popular. En este sentido, la producción que describimos trae consigo la primera consideración temática, la primera puesta en tela de juicio de lo "moderno" en el contexto del arte nacional: según ella, nuestra experiencia social cotidiana en su conjunto es develada como residuo de la modernidad.⁷⁴

⁷⁴ Pablo Oyarzún (2015: 227)

La reflexión de Oyarzún da cuenta de dos aspectos relevantes. Primero, de una vinculación disonante con el *pop*, y, segundo, una marginalidad en disputa con la modernización. Esta discrepancia se provoca, en primer término, porque las ideas que soportan al *pop art* no son las que impulsaron la obra de Brugnoli. Cómo apelar a una experiencia de consumo cuando la modernización social y material no había llegado del todo a Chile; cómo hablar de consumo si el consumismo en el Chile de los sesenta en ningún caso fue un problema masificado y, de existir, sólo abarcaba una parte muy minoritaria de la población; cómo hablar de una cultura *pop* si en Chile pesaba más la presencia de la cultura popular. Entonces, ¿por qué llamar *pop* a un arte que nunca fue *pop art*? De ahí la disonancia. Por lo tanto, si para orientarnos consideramos sus coordenadas, ciertamente la obra de Brugnoli se presentará, o torpemente desencajada o patéticamente resistente: ambas posturas igualmente dependientes de su referente.

Ya se decía antes, el paradigma de la similitud, que se concibe como una continuación de la tradición europea, al basar la construcción de categorías que clasifican al arte latinoamericano según las formas estilísticas del centro, omite las características que definen y particularizan, en este caso, al arte chileno.

Los recursos y procedimientos empleados por Brugnoli: el pegoteo, el objeto ultra reutilizado, el enmascaramiento, el ornato saturado, la publicidad popular, las señales de la precariedad, etc., son, nada más ni nada menos, que los signos de su propio tiempo, de su contemporaneidad. Una propuesta que, desde su modernidad desplazada y mediante los recursos formales disponibles, puso en evidencia una modernización en conflicto con la precariedad social de su época. Hay que comprender que los materiales y procedimientos utilizados por este artista no fueron en absoluto ajenos. En los tiempos de las “poblaciones callampas”⁷⁵ todo material servía: nada era desecho, todo contribuía al

⁷⁵ Se denomina “población callampa” en Chile a los asentamientos informales que se establecían con la misma rapidez que las callampas en los jardines. Su construcción era sumamente precaria, realizada con recortes de materiales de construcción desechados.

collage de la vivienda. Valiéndose del sedimento de revoluciones artísticas anteriores, a Brugnoli sólo le bastó abrirse a su realidad para levantar su propio planteamiento.



Figura 11
Francisco Brugnoli
Siempre gana público, 1966

Siguiendo en parte lo que dice Oyarzún, estas obras ponen en tela de juicio, más que lo “moderno”, los efectos de una desigual modernización. Imagen anticipadamente coincidente con la reflexión de Lechner quien, recordemos, posteriormente señaló que en Latinoamérica es posible que se dé una modernización sin modernidad, ya que los costos económicos de la modernización merman los valores sociales y políticos modernos.

Contrariamente, si se lee la obra de Brugnoli desde los paradigmas artísticos dados, lo habitual es que la interpretación omita o minimice esta perspectiva para poner hincapié en los argumentos de la ruta artística hegemónica, a saber, el cuestionamiento a la

representación mediante el procedimiento del *collage* y el uso de objetos. En relación al *collage* Brugnoli señala:

Entonces comenzamos a hacernos algunas preguntas, por ejemplo, ¿qué es lo que está afuera de esta escena? Y nos empezó a molestar el concepto de representación, del artista como representante de aspectos culturales, de los artistas míticos, etc., por lo que comenzamos a recoger cosas, imágenes y objetos incluso de caminatas por la calle San Diego y San Pablo. Así empezaron a aparecer estos collages que molestaron tanto y por el que alguna prensa nos llamó artistas *pop*. La verdad es que podría haber una relación, pero la gráfica que recogíamos era del restaurant que decía *Hoy chacarero*.⁷⁶

Es importante señalar que la hazaña del cuestionamiento de la representación y el uso del objeto en el arte ya habían sido inaugurados por otros artistas cincuenta años antes en Europa, por lo que en sí mismos y en términos de subjetividad desplazada, no representaban ningún mérito, ni siquiera para los artistas *pop* euro-estadounidenses. Como dice Falconi, establecer similitudes con la cultura hegemónica sólo nos coloca en la posición del retraso. Contrariamente a lo que plantean los argumentos de la similitud, lo relevante de esta propuesta fue, precisamente, que el *collage* rescatara la gráfica popular del “Hoy chacarero”, lo que, bajo la lógica democratizadora de la cultura, significaba llevar al espacio del arte el mundo menospreciado por nuestra alta cultura. O visto de otro modo, hace que la estética popular participe de un espacio tradicionalmente elitista. Esta disposición fue la que dio cuenta de su subjetividad desplazada y en ella se alojó su mérito, no en el uso de revoluciones emprendidas por otros; aun cuando ellas hayan colaborado o participado en su práctica.

El problema de no tomar en cuenta la realidad local, las especificidades productivas, históricas y sociales en las que están insertos los signos, materiales y procedimientos de las obras, no sólo produce una invisibilización de su valor, sino que además, puede

⁷⁶ Francisco Brugnoli, 2010.

Nota: El chacarero es un sándwich típico de la gastronomía chilena.

provocar reproches y quejas descontextualizadas. Por ejemplo, se le criticó mucho a Brugnoli (y él mismo se critica) la literalidad del mensaje de sus obras durante ese período. Claro, porque lo esperable –como continuación de la oficialidad artística– era que rompiera con las estructuras de significación para imponer un sentido múltiple o equívoco como signo de un tiempo que padecía una irrevocable ausencia de sentido. Aunque no corresponde a la misma estética, este reproche me recuerda la crítica inserta en la obra de Sigmar Polke *Los seres superiores ordenan: ¡pintar de negro la esquina superior derecha!* Entonces, siguiendo las premisas del sentido equívoco, se puede comprender porqué la transparencia de su mensaje fue evaluada como una falta imperdonable: quedaba fuera de las pautas dadas por los “seres superiores”. El problema es que nuestra realidad no se movilizaba en ese sentido.

En el Chile de la época, así como en los procesos culturales y políticos de toda América Latina, fue imperativa la democratización de la cultura. La inequidad social podía compensarse, en parte, con la igualdad cultural. Acortar las distancias entre el arte elitista institucionalizado (museo, academia, mercado), el arte popular y la cultura de masas, se constituyó como un campo simbólico cargado de esfuerzos y ansias por incorporar al rezagado y a lo rezagado. En palabras de Oyarzún, se trataba de:

(...) necesidades expresivas de una experiencia social e histórica de los grupos subalternos, el interés por las formas “espontáneas” en que esa experiencia se plasma cotidianamente, y los ensayos encaminados a redefinir las relaciones que establece el productor cultural y su acción con la sociedad, [fueron] ensayos de replantear, pues, su misión social⁷⁷.

Por lo tanto, si ponemos la obra de Brugnoli en su contexto y analizamos las condiciones de rebeldía de su propuesta, claramente la transparencia de su mensaje no sería una falencia. Esto porque su acto revolucionario no se alojaba en la trama de significación sino que en el campo mismo de la cultura. La ruptura de la burbuja del arte elitista mediante procedimientos, materiales y signos agitadores, era su objetivo. El arte

⁷⁷ Pablo Oyarzún (2015: 233-234)

de la época, por su anhelo de democratización, quería llegar a todos, explicitar su reflexión, empaparse de los objetos cotidianos, de sus modos de construcción, de su política específica, de su anhelo de igualdad. Aun a riesgo de construir una propuesta desbordada de honestidad.

Finalmente, así como el parapetarnos en la autoimagen de la otredad latinoamericana puede ensimismarnos, impidiendo la renovación; la lectura acoplada puede menoscabarnos, inhibiendo la particularidad. Considerar las pautas del arte hegemónico sin analizar las condiciones contextuales de las obras puede hacernos configurar una desacertada percepción de retraso o de anomalía. Ciertamente es que, en el “juego de la similitud” (o de la imitación), catalogamos como torpe o inepto al que no logra seguir fielmente los movimientos. Sin embargo, no siempre estamos jugando a ese juego (al del monito mayor). Hay ocasiones en que la cultura recesiva simplemente está ejecutando sus propias agitaciones.

2. El desfase y periferia.

Otras estrategias se han visto en relación a las “torpezas” surgidas en el juego de la similitud. En ocasiones, la astucia latinoamericana no las reprocha, sino que las ocupa a su favor. Llevado esto al territorio de arte, significa que los desfases en las modernizaciones o las distorsiones del referente pueden ser hábilmente manipulados para que consigan igualmente su inscripción. El conveniente retardo en las puestas al día y dar por moderno a operaciones nada modernas, son algunas de sus estrategias.

Como mencionaba anteriormente, a los retrasos artísticos siempre hay que evaluarlos en relación a nosotros mismos: constatar si fuimos indolentes, insensibles, sumisos o acomodados; en buenas cuentas, evaluar por qué no llegamos a ser modernistas. Ahora bien, otra cosa es escudriñar la razón por la que las modernizaciones

artísticas exhibieron un retardo en la captura del movimiento o estilo referencial. Se trata de lo que Oyarzún señala sobre el arte chileno, aplicable también al latinoamericano:

La constante de un dato externo (el dato internacional), que entra decisivamente en la definición de un arte modernizado entre nosotros, ya da sobrada razón para que resulte fallido un relato armado desde la presunta evolución interna de las formas.⁷⁸

Y luego agrega:

(...) en el corpus de cada una de esas modernizaciones, [se imprime indeleblemente el] destiempo por el cual ninguna de éstas está al día de lo que declara o en el lugar en que se anuncia.⁷⁹

En otras palabras, la “importación de la letra de los cambios” fue frecuentemente hecha en tiempos posteriores al momento en que se gestaron originalmente los movimientos. Veamos qué implica esta situación.

Si bien el tiempo de retardo es parte del proceso de asimilación en las reproducciones y apropiaciones –ya sean transformadoras o acopladas–, lo que deja en evidencia a las modernizaciones es la condición de la letra a importar. Una característica común que tenían esas importaciones es que, al momento de ser adoptadas, ya eran letra consagrada. Por tanto, esta demora podría acusar, no pereza intelectual como dice Acha, sino que una propensión al cálculo que combina tanto la aversión al riesgo como la necesidad de validación. En ese sentido, su retardo, a diferencia del retraso propio –como en la pintura paraguaya que describe Escobar–, podría estar indicando una comodidad astuta. Esto es, si las modernizaciones no asimilaron los aportes de las vanguardias en su tiempo de estallido, se puede deducir de que su actualización andaba en busca de una modernización asegurada, sin contratiempos, al menos en la adopción de sus postulados. Entonces, predecible es que sus pasos se dirigieran a alcanzar modelos ya aceptados, es decir, cánones pertenecientes al centro del centro. Y claro, ya que toma tiempo que una

⁷⁸ *Op. cit.* p217

⁷⁹ *Ibíd.*

vanguardia se haga parte de lo consagrado, es probable que existiera una demora en su importación.

Es evidente que las modernizaciones artísticas no buscaban un referente que perteneciera a la periferia, ni siquiera a la de la periferia del centro, es decir a la vanguardia naciente, disidente y subversiva. Con el complejo que cargaba, el arte latinoamericano no podía ser parte de otra periferia, aun cuando esta fuera del centro mismo. Esto porque, en el fondo, lo que la modernización busca es ser parte de aquello que se presenta oficialmente como superior.

En este sentido, el retardo es en parte proporcional, no a la incapacidad de la puesta al día, sino al tiempo que la oficialidad se toma para absorber las nuevas tendencias. De hecho, gracias a que el reconocimiento de una tendencia vanguardista ha sido cada vez más corto (y efervescente como la moda), y gracias a la activación e instantaneidad de los medios de difusión, es que prácticamente ya no se producen retardos en las actualizaciones de Latinoamérica. Basta con que las propuestas vanguardistas sean reconocidas y divulgadas, para que las condiciones de la importación y la consiguiente inscripción sean óptimas. Prueba de su finalidad es que, habiéndose superado el retardo, las ansias de validación persisten, haciéndose visible en aquellos artistas que se dejan absorber por el *mainstream* internacional del arte contemporáneo.

La idea del acomodo, de falta de riesgo o de arrojo de las modernizaciones artísticas en Latinoamérica, no se dirige a desconocer las grandes luchas emprendidas por artistas y teóricos al divulgar los nuevos códigos del arte. Cada una de ellas constituyó grandes proezas al enfrentarse a la incomprensión, al rechazo o a la obstinación conservadora. No obstante, es necesario preguntarse si estas hazañas de actualización hubiesen sido dadas de no contar con el respaldo de la oficialidad artística euro-estadounidense. Claro, porque por mucha incomprensión, reparos o afrentas en contra de la actualización emprendida, estos siempre pudieron ser rebatidos con un juicio de autoridad, esgrimiendo: “Es que ustedes no saben de arte vanguardista”, “No van con el ritmo de los tiempos de Europa o Estados Unidos”, “No brillan con el fulgor de las grandes metrópolis”.

Esta observación se puede apreciar, por ejemplo, en las palabras de Jean Emar cuando, en 1924, refuta la crítica de Daniel de la Vega argumentando que ignora todo cuanto se debe saber sobre arte nuevo:

(...) es casi un deber para todo crítico echar una mirada al “saco” del Arte Nuevo antes de hablar de él y de condenarlo a ciegas.

Dentro de ese saco está Paul Cézanne, está Pablo Picasso, está André Derain, en pintura; están en letras Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Pierre Mac-Orlan, Jean Cocteau, etc.⁸⁰

Todo esto apoyado por publicaciones que daban cuenta de cierto respaldo internacional. En una entrevista al Encargado de Negocios de Francia en Chile, Emar deja en claro quienes son los “avanzados” en el arte local. Henri Hoppenot señala:

Pasé en la Exposición del Grupo Montparnasse los mejores momentos de Arte que he vivido desde mi llegada a Chile (...)

Ese Grupo se halla en comunión con todos los artistas que en París, en Berlín, en Barcelona, en Nueva York se han evadido de las disciplinas muertas y de la tutela de los falsos maestros, y cuyos esfuerzos reunidos han alcanzado ya, por todas partes la aprobación del público. Sí; es necesario que sus compatriotas sepan que son ustedes los que representan el Arte VIVO.⁸¹

Contrariamente, es importante insistir en el hecho de que la subjetividad desplazada siempre ha ocupado el lugar del *outsider*, de aquel que no necesita tutela ni respaldo. En efecto, la modernidad artística nunca se tomó de la mano de nadie para edificarse.

El mismo Escobar advierte que una modernidad periférica, aquella que observa cada una de las etapas de las vanguardias, termina desvirtuando el sentido de la primera, ya que esta secuencia no es capaz de cumplir con las grandes misiones modernas:

⁸⁰ Jean Emar; Patricio Lizama ed. (1992:83)

⁸¹ *Op. cit.* P.89

Nota: Henri Hoppenot fue embajador, canciller y representante de Francia ante el Consejo de las Naciones Unidas, junto a una activa vida social también cercana a los circuitos del arte de su época.

Al ser trasplantado y retrasplantado, y al serlo en suelos ajenos, este esquema sufre alteraciones importantes. Pero los cambios más profundos no derivan tanto de las readaptaciones requeridas por las particularidades de un medio específico como del trabajo de apropiación y desmontaje practicado en las regiones subalternas. Reproducidos (en contra del ideal de originalidad que está en su principio), diferidos y amortiguados (más allá de sus proclamas de ruptura y de actualización permanente), convertidos en recurso personal (a contrapelo de su original vocación colectiva), tanto los principios de las vanguardias como sus estrategias terminan profundamente adulterados.⁸²

Como vimos antes, la alteración de principios y estrategias dadas no necesariamente mengua lo moderno, de hecho, es la transformación la condición necesaria para lo moderno en tanto nuevo. Por tanto, este no sería un punto de juicio. Sin embargo, lo que se destaca en las palabras de Escobar son los conceptos que aluden implícitamente a las operaciones utilizadas para conseguir una inscripción con el argumento de la “modernidad periférica”. Muy de la mano, como vimos en un comienzo, con los baches teóricos de las “múltiples modernidades”. Estas actualizaciones, que observan cada una de las etapas de las vanguardias, reproducen, difieren, rezagan y amortizan a sus referentes. Entonces, cabe nuevamente la pregunta ¿por qué llamar a esta periferia “moderna” si, en estricto rigor, «lo moderno» no admite la reproducción, el rezago ni el amortiguamiento? Por otra parte, si el conjunto de caracteres asociados a los movimientos vanguardistas, sus productos y sus maniobras no son lo que define «lo moderno» en el arte, sino su temple, ¿para qué insistir en catalogar a sus espejismos como “modernos” por el sólo hecho de aproximarse a una forma referencial que, de por sí, no constituye modernidad?

Diana Wechsler, siguiendo el curso teórico de Beatriz Sarlo, define la modernidad periférica de la siguiente manera:

Periférica, en el sentido de no hegemónica, receptora –aunque no pasiva– de los cambios producidos en los centros como París, Roma o Berlín. Ecléctica, ya que representa lenguajes que son síntesis a la vez que

⁸² *Op cit* (2004:15)

combinación peculiar de elementos de distinta procedencia y tradición cultural. Moderada, porque tiende a fisurar, a filtrar más que a quebrar. Constructiva, porque tiende a instituir más que a destruir espacios.⁸³

Vuelvo a preguntar entonces, ¿se puede llamar moderna a una propuesta receptora, sintética y moderada? A mi parecer, esta descripción está lejos de ajustarse a una subjetividad desplazada, cuya modernidad es tal, justamente por no ser ni receptora ni sintética ni moderada. A esto se refiere Berman cuando habla de la angustia interior de los intelectuales latinoamericanos, cuya escisión entre vanguardia y retraso muchas veces los hace andar por caminos cerrados, llenos de insignificancia y desesperación; y agregaría yo, llenos de acomodo y autoindulgencia.

Es cierto que la autocrítica nos enfrenta a la herida de la vergüenza, pero también puede provocarnos a la acción. Todo lo contrario, si por rehuir el vergonzoso papel del reproductor nos contentamos autoindulgentemente con el papel del traductor, lo que hacemos no es otra cosa que reemplazar la copia por el traspaso. Papel que, en el mejor de los casos, nos haría vernos y entendernos como versátiles contenedores pero nunca como contenido. O, en otras palabras, nos haría vernos como destinatarios pero nunca como destino. Hay que estar atentos a la hora de visualizar una de las más relevantes trampas de las modernizaciones artísticas: la contraproducente utilización de operaciones no-modernas para inscribirse en la traza histórica; es decir, la recepción y el trasunto.

Si la construcción histórica/teórica dirige su empeño a conseguir una validación en lo central, además de adelgazar su masa crítica y creativa, nos hará creer que la adopción de lo consagrado y los juicios de autoridad nos fortalecen, y que las operaciones moderadas y subordinadas son aceptables. Es importante recalcar esto: en términos culturales, no existen culturas atrasadas o periféricas. A lo más, existen culturas recesivas, con menor visibilidad, pero no por eso pobres en sus recursos. Por lo tanto, el horizonte de nuestras posibilidades culturales es mucho más amplio de lo que ofrece el papel del traductor.

⁸³ Diana Wechsler (1999: 292)

3. El anhelo de validación.

Inscribirse, ser incluido en la lista de lo válido, destacado o superior, quiere decir ser lo suficientemente significativo para ingresar a la historia de quien ostenta la posición hegemónica del arte. Se trata entonces de ganar afirmación. Pero en el caso latinoamericano este asunto tiene un matiz diferente. En las modernizaciones artísticas existe la creencia que la validación se activa acortando la diferencia/distancia con respecto a la cultura hegemónica, es decir, actualizándose (re)constituyéndose a su modo; sea esta operación constituyente o no de una validación expresa por parte de la cultura central. En palabras simples, no apuesta a lo destacado-particular⁸⁴.

En 1983, Nelly Richard reflexiona sobre la dificultad de validación que ha tenido el arte latinoamericano en la escena internacional, acusando que las culturas dominantes obligan a las periféricas a sostener sus pautas. Señala que, en este marco, a las propuestas latinoamericanas no les quedaba más que renunciar a parte de lo que las motivó: a su pasado, a su presente nacional, a su totalidad social y a la red de sus relaciones con las demás prácticas. Todo esto a riesgo de presentarse como obras injustificadas⁸⁵.

Al respecto, hay que aclarar algunos puntos. Primero, si bien el centro recalca su papel protagónico en la administración y sanción del valor artístico/estético presionando para sostener la supremacía de sus prácticas y discursos, esto lo realiza en un contexto de hegemonía, no de dominación. Es decir, los principios emitidos por estas culturas no son impuestos: no existe una amenaza sobre los artistas o teóricos para obligarlos a seguir una ruta. No, esto definitivamente no ocurre. El estado de dominación cultural acabó en la Colonia, luego de lo cual sólo podemos hablar de hegemonía; lo que deja abierta la posibilidad de adoptar contraposturas, por muy invisibles o débiles que estas sean. Segundo, aunque siempre es más fácil buscar un culpable, el hecho de que el artista o

⁸⁴ Por su parte el centro, si no apunta a sostener la hegemonía de sus prácticas discursivas, se inclina a buscar en nuestra cultura la diferencia, hasta se podría decir, lo que le falta; claro que siempre dentro de la apreciación de la otredad como representación de lo irracional, lo extravagante o lo exótico.

⁸⁵ Nelly Richard (1983: 2)

teórico transe su postura con tal de sentarse a la mesa del arte central, es de su exclusiva responsabilidad, es su decisión. Y, tercero, para que la legitimidad del centro sea sostenida, avalada o tolerada, se requiere que haya otros quienes asuman la posición de subalternidad. El reconocimiento en el sistema del arte no se obtiene jamás sin mediar una lucha o un acuerdo, implícito o explícito, entre las partes. Lo cual exige recordar que, si bien sostener la hegemonía es parte de las reglas del juego del arte, romper o crear las propias hegemonías también lo es.

El conflicto de verse como una cultura subordinada y no como una transitoriamente recesiva, implica que el campo de acción se reduce lastimosamente. O bien se asume el papel del reproductor, o bien el del traductor (crítico o acrítico). Estos posicionamientos asumen implícitamente la idea de que nada parte en estas tierras. Ninguna destreza, práctica o reflexión nace o puede nacer aquí. Nada de nuestra contingencia, de nuestra historia, de nuestra belleza u horrores es digno de levantar *nuevas* visiones y experiencias artísticas.

Claramente, el problema no está en nuestra realidad, sino en el hecho de que nos pesa demasiado estar fuera de otra, de la hegemónica. Y si bien es legítima la necesidad de reconocimiento –ya sabemos lo importante que es para la conformación de la autoimagen–, el anhelo de participar en la escena hegemónica, de ser parte, de acortar la distancia con las metrópolis puede empujarnos, no sólo a generar artilugios para ser aceptados, sino que también a convertirnos en re-creadores crónicos.

Y aunque Richard acierte al decir que el modelo totalizador, el dogma internacional de la Modernidad, con frecuencia no ha tomado en cuenta las variantes procesuales o las especificidades de las propuestas latinoamericanas, también es cierto que los teóricos y teóricas, los historiadores e historiadoras latinoamericanos sí pueden hacerlo. Sí pueden crear sus propias teorías, escudriñar su historia, inventar nuevos conceptos y códigos de significación y decodificación que las expliquen. La denuncia claramente nos desahoga, pero, en sí misma, hay que admitir, no es productora de nuevas realidades. El carácter distintivo y específico de la cultura latinoamericana, con toda su heterogeneidad, existe a

pesar de la preeminencia de otras, existe independiente de si nuestros recursos son vistos por ellas o si somos invitados a sus “mesas”. Sólo basta con reconocernos. Por consiguiente, es necesario que nuestra propia validación dependa de nosotros, al menos un poco.

Y si efectivamente el arte hegemónico no nos permite entrar a su festejo con nuestros propios recursos, pues bien, también está la opción de hacer una fiesta propia. Un buen ejemplo de esto fue la creación de la Bienal de Sao Pablo en 1951. Complace leer que después de tantos años aún se afirme: “nuestra bienal es simplemente el producto de nuestro lugar, de nuestra experiencia y de nuestro (necesariamente) limitado conocimiento del arte y del mundo”⁸⁶. El reconocimiento de las propias limitaciones, pertenezcamos a una cultura dominante o recesiva, activa la necesaria humildad para registrar lo que estamos siendo, así como también actúa como un estímulo para ampliar el horizonte de nuestras experiencias y conocimientos.

Por el contrario, cuando asumimos que “no les quedaba más que renunciar”, no sólo nos apreciamos subalternos y dependientes, sino que, a la vez, aceptamos negarnos. Pues bien, más vale enfrentarse a la realidad que perdernos en obnubilaciones. Como dice Paz, esta consciencia desgarrada nos invita al examen de nosotros mismos. Consciencia que me parece que no es otra que la activación de una subjetividad desplazada, capaz de pensarse a sí misma, hacer valer sus pretensiones y cuestionar, desde su posición, la época en su conjunto.

A modo de conclusión VI

Finalmente, se puede reconocer que la interpretación de los programas del arte latinoamericano a partir de las pautas del arte hegemónico obedece a una apremiante

⁸⁶ Luis Enrique Pérez-Oramas. Citado en, José Luis Falconi (2014: 132)

necesidad de legitimación. El conflicto que surge es que, además de generar una invisibilización de las características de nuestras propuestas, también provoca una incompreensión que coloca a estas especificidades irremediamente en la zona del atraso, es decir, fuera de los imaginarios del progreso artístico hegemónico. Esta perspectiva, además de ser equivocada es contraproducente, ya que en su afán de constreñirse al molde, restringe e inhibe los desarrollos creativos y teóricos de otras y múltiples propuestas. De la misma forma que es erróneo autocomprendernos desde la irreducible otredad, es sesgado crear una imagen, narración o historia de nosotros mismos estableciendo similitudes o continuidades con el centro.

Es importante atender al hecho de que la búsqueda de similitud no sólo obedece a la necesidad de identificación con lo “avanzado”, sino que también al anhelo de crear nexos que nos validen. Recurrente es que la historia y la teoría del arte latinoamericano fundamenten su valía mediante una filiación con argumentos de autoridad, utilizando pautas consagradas o de moda. Este ejercicio, que nos hace creer que los juicios de autoridad nos fortifican, se extiende también a la práctica artística. Es así como su acoplamiento no buscará un referente cualquiera. Debe pertenecer al centro. En definitiva, no se trata de *ser* modernos sino de confirmar nuestra apariencia como tal.

En otro extremo, la teoría da por modernas a propuestas receptoras, sintéticas y moderadas, bajo el argumento de la realización de una modernidad periférica. A estos acomodados también hay que observarlos con cuidado. Si la construcción histórica/teórica dirige su empeño a conseguir una validación desde una autoindulgencia que intenta justificar las propias torpezas o apatías, además de adelgazar su masa crítica, hará creer que las operaciones moderadas y subordinadas son aceptables.

Notemos que, si bien el centro recalca su papel protagónico en la administración y sanción del valor artístico/estético, siempre queda abierta la posibilidad de contraposturas. Así como la hegemonía es parte de las reglas del juego del arte, también lo es el romper y crear predominios propios. Por lo tanto, verse como una cultura

subordinada no sólo implica asumir el papel del reproductor o del traductor, sino también aceptar la idea de que nada ni nadie puede gestar escenarios creativos o teóricos nuevos.

Siguiendo estas ideas podemos comprobar que no estamos libres del retraso, de ese quedarse atrás propio. Con el mismo rigor que afirmamos que no es el desacoplamiento de las pautas vanguardistas lo que nos retrasa, debemos asumir que sí existen factores que marcan nuestro estancamiento. Tanto la indolencia, la insensibilidad y la dejadez como el acatamiento y el acomodo a las pautas de otros, contribuyen a esa falta.

TERCERA PARTE

EL *HABITUS* MODERNIZANTE
TRES MODERNIZACIONES EN EL DISCURSO
DEL ARTE CHILENO

Introducción

Uno de los retos –o escollos– más persistentes y posibles de observar a lo largo de la historia del arte latinoamericano ha sido la tenaz necesidad de insertarnos en la narrativa del arte hegemónico en virtud de modernizarnos. Para conseguir esto, la principal arenga fue –y de alguna manera sigue siendo– actualizarnos con el fin de superar la tradición, el encierro, el retraso u otros estados asociados. Así, el arte colonial fue objetado a través de esta máxima para instalar al academicismo; el academicismo, por su parte, fue impugnado para abrirnos al impresionismo; el impresionismo a su vez para instalar el cezannismo; el cezannismo para dar lugar al geometrismo; éste para dar paso al informalismo; el informalismo para introducir el conceptualismo... en fin.

A pesar de la constante, no se ha prestado suficiente atención a las causas que dan origen a la persistencia de este patrón. Esto, en parte, porque alcanzar el hito de lo que representa el progreso en el arte constituyó una irrefutable prueba de modernidad y distinción. Tanto es así, que con frecuencia nuestra propia historiografía del arte lo ha expuesto como toda una proeza, no como un fallo.

Esta tercera y última parte tiene por finalidad concretar el análisis del sistema que da origen a las modernizaciones artísticas, así como también observar sus particulares formas y efectos en el ejercicio discursivo. En concreto, busca indagar, ya no las respuestas relativamente conscientes suscitadas por la identidad del subdesarrollado, sino las respuestas mecánicas e inconscientes que, a lo largo del tiempo han marcado las disposiciones de subalternidad.

En adelante, me concentraré en examinar sólo la base programática/teórica de las modernizaciones artísticas, de forma tal de advertir con mayor nitidez los patrones globales y comunes que encarna el arte que se moderniza. Para este examen propongo dirigir la mirada hacia tres modernizaciones del arte chileno. Para facilitar la observación, seleccionaré modernizaciones ocurridas en tiempos de reforma social o transformación cultural, ya que en dichas épocas se hace más explícita la urgente necesidad de una

“puesta al día” a fin de entrar a la corriente de la modernidad. Tres son los tiempos que distingo: la primera Academia de Pintura en el contexto de la fundación de la nación; el grupo Montparnasse surgido en el tiempo de la caída de los límites oligárquicos; y la Escena de Avanzada en el período de la dictadura militar de Pinochet. El primero, cuando el arte chileno se adhiere a los postulados de la modernidad nación-orden-progreso y se vincula con lo clásico. El segundo, cuando se adoptan programas de cuestionamiento del lenguaje del arte. Y el tercero, cuando se retoman los programas radicales del arte hegemónico para exacerbar la ruptura. Por tanto, si bien cada modernización responde a un mismo sistema de disposiciones, su práctica discursiva se despliega siguiendo sus propias especificidades artísticas e históricas. Hago la advertencia, eso sí, de que esta exploración apunta al problema específico de las modernizaciones artísticas, por lo que en ningún caso representa al arte chileno en su totalidad.

Los textos examinados para el primer período serán el *Discurso inaugural* y el *Reglamento de la Academia de Pintura* redactados por su primer director Alejandro Cicarelli, así como también notas de prensa y textos de arte, en especial los de Vicente Grez en torno a la obra de Antonio Smith. Para el segundo período, las declaraciones y entrevistas realizadas en el Diario la Nación por Jean Emar y los artistas del Grupo Montparnasse. Y para el tercero, principalmente *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*, de Nelly Richard, quien representa su mayor exponente teórico. Los programas artísticos analizados, visibles en discursos, declaraciones, entrevistas o desarrollos teóricos, son reconocidos en esta investigación como representaciones operantes en la conformación cultural chilena, por lo que necesariamente participan de la manera en que se autocomprende el arte chileno y de las expectativas sobre qué se espera de él en el futuro. De ahí su trascendencia.

El primer capítulo, “El *habitus* modernizante del arte chileno”, se centra principalmente en detectar la persistencia del malestar sobre lo mimético en el arte chileno a través de distintas citas históricas: Andrés Bello en 1848, Carlos Isamitt en 1924,

Enrique Lihn en 1962, Alberto Pérez en 1970, Pablo Oyarzún en 1989, Guillermo Machuca en 1997 y 2003, y Federico Galende en 2014.

La regularidad en la inclinación acopladora y en el resultado inorgánico de las modernizaciones artísticas hace pensar que existe un mecanismo estructurador que modela los esquemas de percepción, de pensamiento o de acción a pesar de las críticas realizadas. Desde esta perspectiva, el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu colaborará enormemente para comprender su permanencia, así como también la dificultad de deducir su operatividad.

A razón que el *habitus* se funda en la experiencia pasada, en el segundo capítulo indagaré sobre sus condiciones, exponiendo cómo un proyecto cultural –en este caso la instauración de la Academia de Pintura chilena en 1849– marca las coordenadas futuras. En particular, el discurso inaugural de esta academia, realizado por su director Alejandro Cicarelli, da cuenta de la fuerte autoridad de la cultura metropolitana y su latente juicio menoscabador. El mensaje del Director a estos hombres primitivos es claro: dejarse cultivar por la cultura europea para llegar a ser civilizados y florecientes. Y esta “invitación” es aceptada por nosotros. En el tiempo fundacional de la nación, cuando se inaugura un sistema de arte moderno, se instala también la pauta del *habitus* “adoptar para progresar”, lo que marcará las disposiciones modernizantes futuras.

Tres son las constantes en el sistema de este *habitus*, visibles en el discurso de la Academia, de Montparnasse y de la Escena de Avanzada. El tercer capítulo “Borrón y cuenta novedosa: negación sustitutiva del legado cultural”, indaga sobre la negación/omisión del legado local y la consiguiente adopción de pautas hegemónicas. La autopercepción negativa, la inadmisibilidad de una continuidad transformadora del legado cultural propio y la sustitución de un legado cultural metropolitano por otro, son sus directrices.

El cuarto capítulo, “Pautas inorgánicas”, se constituye como consecuencia del anterior. Al subestimar la valía de las propias ideas y los recursos culturales disponibles, se impide la gestación de lecturas y planteamientos acordes al propio contexto. Por tanto, ya

que las ideas importadas no logran articularse completamente con el tejido cultural y artístico chilenos, lo que prima son las ideas fuera de lugar, los descalces y la inorganicidad de sus modernizaciones.

Finalmente, en el último capítulo “La razón como medio y medida para todo progreso”, se examina un componente que, aun cuando no está presente en todas las modernizaciones del arte chileno, su enérgica estampa modela las concepciones sobre lo que representa el progreso artístico en Chile. Esta tendencia estuvo fuertemente influida por el modelo modernizador de José Faustino Sarmiento, quien contrapuso civilización y barbarie.

Veamos pues cómo se desarrollan estas disposiciones en cada uno de los tiempos indicados.

Capítulo I. El *habitus* modernizante del arte chileno

Si retomamos la idea de identidad antes descrita, resulta evidente preguntar por qué, si los sujetos/grupos son entidades abiertas, permeables y actuantes en el colectivo, expuestos a los permanentes cambios del mundo al que pertenecen, si la autoimagen es mutable, de constante sedimentación de sentido personal y colectivo... por qué persisten aún disposiciones a la subalternidad tan arraigadas. Visto de otro modo, por qué si una y otra vez se han sacado a la luz las maniobras de dominio o de hegemonía, si se ha reflexionado reiteradamente (y hasta el cansancio) sobre nuestras dependencias y complejos culturales, por qué se conservan ciertas prácticas de subordinación a lo largo del tiempo. Esto nos indica que existe algo más que un retrato malogrado; que existe algo así como una estructura latente que ajusta constantemente las directrices de las respuestas futuras, generación tras generación.

Antes de indagar en esta disposición, veamos el síntoma. O, dicho de otra forma, observemos cómo el malestar de la subordinación persiste a lo largo del tiempo.

1. Lo dependiente e inorgánico del arte chileno

En *Vanguardistas, Críticos y Experimentales*¹, Federico Galende propone una conversación entretendida por reflexiones, notas, anécdotas y archivos a fin de presentar un panorama general del vínculo entre vida y artes visuales en Chile desde mediados de los sesenta a las últimas décadas del siglo XX. Dentro de este nutrido tejido encontramos algunas reflexiones realizadas por un poeta, un artista y un filósofo dirigidas a cuestionar lo mimético e inorgánico del arte chileno. El pensamiento de Enrique Lihn en 1962, de Alberto Pérez en 1970, de Pablo Oyarzún en 1989 y las mismas reflexiones de Galende en

¹ Federico Galende (2014)

2014, muestran la constancia de estos problemas. Constancia, dice el teórico, que “prueba que las cosas han cambiado poco, en un juego de desvío y de imitaciones impostadas respecto de una línea evolutiva en el plano internacional”².

La primera referencia que quisiera citar es la publicación de Enrique Lihn en la *Revista de Arte* sobre la exposición del Salón Oficial de Artes Plásticas en 1962. El poeta afirma:

(...) la evolución de nuestro arte siempre ha sido inorgánica. Ahora más que nunca. No hemos evolucionado artísticamente –ni en ningún sentido tal vez– desde adentro, en el orden genérico en que se desarrolla un organismo superior.³

Para Galende resulta indudable que con la palabra «inorgánico», Lihn se refiere a la naturaleza de su ajuste superficial. Ajuste entre el pretendido “universalismo válido” del arte hegemónico y, en palabras de Lihn, el “superficial impulso imitativo de los pequeños centros culturales subdesarrollados que observan, pasivamente, el ‘dictado de la moda’ ”⁴. Este ajuste epidérmico da cuenta de que su impulso carece de una columna vertebral, eje o estructura de organización interna. Para Galende está claro que Lihn no cree mucho en la singularidad del arte chileno, precisamente por “la laxa relación entre artista chileno y una cultura nacional invertebrada”⁵. Carencia expresada en el subdesarrollo de un arte divorciado de la madurez de su pueblo. O visto de otra forma, nos dice Galende, causado por un divorcio entre el arte y la vida, o entre los procesos artísticos locales y las etapas alcanzadas por su madurez cultural. Para el teórico:

(...) un frío tránsito en el que la exclusión de la imitación pedestre de la naturaleza en el campo de la pintura ha sido sustituida por un arte que imita al arte y de cuya matriz de importación o puesta al día no se puede, en verdad, esperar demasiado. El arte debería dejar de imitar al arte en el mismo

² *Op. cit.* p 60

³ Enrique Lihn. En Galende (2014: 59)

⁴ *Op. cit.* p 60

⁵ *Op. cit.* p 61

sentido en que lo ha hecho antes ya con la naturaleza, puesto que al parecer la ruptura con un tipo de mimesis no es más que el efecto de otra.⁶

Otra referencia que se encuentra entre las páginas de *Vanguardistas...* es la de Alberto Pérez, integrante del Grupo Signo, quien en 1970 realiza una descarnada autocrítica. En relación al grupo señala:

(...) si bien rompimos con todo un esquema académico, culminamos en un modernismo mimético de las formas europeas y norteamericanas, olvidando que debíamos crear con y de acuerdo al desarrollo de la historia latinoamericana, su lucha de liberación, nuestra condición de mundo colonizado por el imperialismo norteamericano. Viendo exposiciones de plásticos de nuestra generación en el continente y en casi todo el mundo, se descubre que somos casi todos iguales, pintamos casi del mismo modo, obsesionados por la misma metafísica desenfocada, que nada tiene que ver con la real vida de nuestro pueblo. He dejado de pintar y no sé cuándo vuelva a hacerlo. Me formé en técnicas y mundos plásticos que ahora advierto que no me servían para nada. Desde 1950 en adelante sabíamos demasiado cómo los demás (europeos y norteamericanos) hacen sus cuadros, pero no sabíamos qué hacer nosotros. Nos convertimos en surgidores de una moda grata al paladar de la nueva burguesía.⁷

El *mea culpa* de Pérez lo podríamos hacer extensivo al arte nacional. Ciertamente se ha podido romper con todo el arte que nos antecede pero, como dice Pérez, desde un modernismo mimético⁸, o como se plantea aquí, desde innumerables modernizaciones artísticas. Efectivamente hemos roto con el arte colonial para ser neoclásicos, hemos roto con la Academia para ser impresionistas, hemos roto con las impresiones para ser cezanistas, hemos roto con la representación para ser abstraccionistas, hemos roto con los geometrismos para ser informalistas, hemos roto con el gesto para ser conceptualistas, hemos roto con las ideas para ser neoxpressionistas, hemos roto con el esparcimiento para ser minimalistas... hasta el infinito y más allá; olvidando, como dice el artista, que es

⁶ *Ibíd.*

⁷ Alberto Pérez. En Galende (2014: 87)

⁸ Acepto parcialmente el concepto de "modernismo mimético", ya que el segundo término termina desvirtuando el sentido del primero.

posible crear con y de acuerdo al desarrollo de la historia regional. Lo que implica otro olvido, el de la ruptura más importante. La ruptura con la forma más profundamente arraigada en nuestro arte nacional: la dependencia del referente; que, ya sea expresada mediante la práctica de la reproducción o la apropiación acoplada, nunca ha dejado de apoyarse en las formas artísticas euro-estadounidenses. Es decir, el arte que no deja de imitar al arte.

Y, finalmente, otra cita que se encuentra entrelazada en *Vanguardistas...* es la de Pablo Oyarzún, citado varias veces aquí. En su texto *Arte en Chile de veinte, treinta años*, publicado originalmente en 1989, el filósofo configura una panorámica destacando lo más relevante de las artes visuales desde los cincuenta hasta la Escena de Avanzada. Al mismo tiempo, y aun cuando no le dedica un gran desarrollo, también hace ver el, por así decirlo, lado oscuro de la plástica nacional. El filósofo plantea que el arte chileno se despliega como una “serie de modernizaciones, antinómicas, hiatos o saltos, que difícilmente podrían ser contados a título de etapas de un proceso orgánico”⁹. Para Galende, el filósofo hace justicia a lo que Lihn ya había subrayado en su comentario del Salón de 1962.

Oyarzún es el primero en plantear –aun cuando sea propuesto como una hipótesis provisoria– que la evolución del arte en Chile puede ser descrita como una serie de modernizaciones. Y si bien define escuetamente el concepto de modernización como “puesta al día”¹⁰, y sitúa a estas modernizaciones recién desde fines de los cincuenta (lo que a mí parecer nace con el arte republicano), su reflexión abre la posibilidad de vincular los problemas de la inorganicidad, del mimetismo y de la apropiación acoplada con estas modernizaciones sin modernidad. O, si se quiere, con estas modernizaciones que, precisamente por el hecho de querer estar al día con un referente, dejan de ser modernistas.

En *Arte en Chile...* el filósofo plantea que es indispensable tener en cuenta que cada una de las modernizaciones obedece a una triple determinación. Primero, al peso del

⁹ Pablo Oyarzún. En Galende (2014: 59)

¹⁰ “La modernización, en este sentido, tiene el aspecto de la puesta al día”. Pablo Oyarzún (2015: 216)

factor externo en las artes visuales, que, en su modernización de ocasión, se define así mismo respecto al estado del arte internacional a cuyo nivel se desea instalar. Es decir, siempre respecto a una “modernidad dada”. En segundo lugar, señala que esta actualización se asume enfrentando la producción nacional existente como un pasado del cual se desprende de forma abrupta. Y, finalmente, que el dato internacional falta a un requisito esencial del “*novum*” ya que cuenta con ingredientes que han sido objeto de importación¹¹. A esta lista se podría agregar, como ya lo hemos visto, la escasa crítica hacia el referente. Pocas han sido las apropiaciones críticas y, entre esas pocas, menos aun han logrado desligarse del referente y de las ansias de validación e inscripción en el arte hegemónico.

Antes de buscar las causas de estas determinaciones, y para completar una cronología de citas que dé cuenta de lo poco que han cambiado las cosas y que la recurrencia de este malestar se observa desde tiempos pretéritos, quisiera agregar tres citas más. La primera de Andrés Bello que, si bien es relativa a la escritura y fue realizada el año anterior a la inauguración de la Academia de Pintura, nos puede aclarar el escenario cultural donde se inscribía nuestro insipiente arte republicano. Bello, aun desde una postura conservadora, fue uno de los pocos que en su época criticó la idea de nutrirse de los aportes europeos de forma servil. Si bien se dispuso abierto a lo que venía de Europa, incluyendo España, demandaba mantenerse atento a las especificidades de cada país latinoamericano. La peculiaridad de cada nación, dice Bello, debía ser el punto de partida para sus intelectuales. En 1848, Bello publicó *Modo de escribir la historia* en periódico El Araucano, donde advierte sobre el excesivo servilismo a la civilizada Europa:

Es una especie de fatalidad la que subyuga las naciones que empiezan a las que las han precedido. Grecia avasalló a Roma; Grecia y Roma a los pueblos modernos de Europa, cuando en ésta se restauraron las letras; y nosotros somos ahora arrastrados más allá de lo justo por la influencia de la Europa, a quien, al mismo tiempo que nos aprovechamos de sus luces, debiéramos imitar en la independencia del pensamiento (...)

¹¹ Pablo Oyarzún (2015: 216)

Nuestra civilización será también juzgada por sus obras; y si se la ve copiar servilmente a la europea aun en lo que ésta no tiene de aplicable, ¿cuál será el juicio que formará de nosotros, un Michelet, un Guizot? Dirán: la América no ha sacudido aún sus cadenas; se arrastra sobre nuestras huellas con los ojos vendados; no respira en sus obras un pensamiento propio, nada original, nada característico; remeda las formas de nuestra filosofía, y no se apropia su espíritu. Su civilización es una planta exótica que no ha chupado todavía sus jugos a la tierra que la sostiene.¹²

La segunda cita, de Carlos Isamitt, reclama por nuestra incapacidad de ver lo que tenemos en nuestra cultura. Este artista perteneciente a la Generación del Trece, apuntó su trabajo a investigaciones basadas en las creaciones originarias, esencialmente las geométricas. De ellas se desprenden elementos esenciales, nos dice Isamitt: el círculo, el medio círculo, la línea recta, la línea ondulada, la línea quebrada, la espiral y el punto:

Este carácter ha nacido en nuestra tierra, es nuestro. Es lo único verdaderamente nuestro y es lo único que no aparece nunca ni en nuestra pintura ni escultura ni en nuestras artes decorativas. Vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa.¹³

Y la tercera de Guillermo Machuca, quien plantea dos problemas. En 1997, señala que el procedimiento más habitual en la propia cultura es la mimesis: “Al margen de toda contaminación externa, tanto la copia como la reproducción han sido los procedimientos más palpables en la conformación del imaginario nacional”¹⁴. Así como también en 2003, denuncia que los permanentes gestos fundacionales presentes en la historia del arte chileno responde a una dificultad: “Esta serie de sucesivos gestos, refiere a una cierta imposibilidad: la de construir un objeto a la altura del deseo de tener una historia propia, y, por consecuencia, un arte propio”¹⁵.

¹² Andrés Bello (1848: 1)

¹³ Carlos Isamitt; Patricio Lizama ed. (1992: 104)

¹⁴ Guillermo Machuca (1997: 10)

¹⁵ Guillermo Machuca (2003: 13)

Como podemos apreciar en las declaraciones de Bello, Isamitt, Lihn, Pérez, Oyarzún, Machuca y Galende, cada cierto tiempo surge un desahogo crítico que expresa el malestar o la sospecha por el panorama observado. Esta persistencia me estimula a buscar un hilo conductor que revele las razones de su constancia. Un componente que dé cuenta del porqué el arte chileno (o parte de él) ha sido tan dependiente e inorgánico. O, lo que viene siendo lo mismo, una razón que explique por qué se ha optado tan tenazmente por procesos de modernización artística en vez de inaugurar planteamientos modernistas a la luz de nuestro contexto.

En esta línea argumental, considero que es pertinente apelar al concepto de *habitus* propuesto por Bourdieu. Veamos.

2. La modernización artística como *habitus* del arte chileno

La regularidad en la inclinación acopladora y en el resultado inorgánico del arte chileno puede indicarnos la existencia de un mecanismo estructurador incorporado que nos hace practicar una lógica separada de la consciencia o la voluntad. Una lógica que funciona como un automatismo que nos hace, por debajo de la ilusión de avance, actuar una y otra vez de la misma forma frente a un estímulo, en este caso, frente a la sensación de atraso provocada por la identidad del subdesarrollado. En lo concreto y a grandes rasgos, esto se aprecia en que cada vez que se ha activado la necesidad de avance en el arte chileno, la respuesta más frecuente ha sido emprender un proceso de modernización artística. Y como es de suponer: frente al mismo mecanismo, el mismo resultado.

Considerando que las prácticas culturales se establecen a partir de la relación entre el hábito y el campo artístico, la identificación de nuestro propio "*habitus*" en lo artístico podría explicar, en parte, porqué los resultados del arte chileno han sido tan regularmente dependientes e inorgánicos.

Según Bourdieu, el *habitus* es un mecanismo estructurador que ha sido internalizado por una lógica práctica sin tener que recurrir a la reflexión consciente. Es un sistema de disposiciones para actuar, percibir, sentir y pensar de cierta manera, interiorizada por los individuos por y en su historia. En otras palabras, son disposiciones adquiridas, separadas de la consciencia o la voluntad, ya que funcionan como automatismos. Es así que el *habitus* surge como un sistema de disposiciones duraderas, transferibles, adaptables y compatibles a sus condiciones de existencia, que funcionan como principios generadores y organizadores –“estructuras estructurantes”– de prácticas y de representaciones. El *habitus* produce el mundo social, y este, al mismo tiempo, es producido por él. Es importante señalar que estas disposiciones varían según la posición que ocupa la persona o grupo en ese mundo; los que ocupan la misma posición suelen tener *habitus* parecidos, señala Bourdieu¹⁶.

Y si bien estas disposiciones persisten mientras las condiciones en que se ha constituido ese *habitus* sigan siendo idénticas o similares, hay que recalcar que el *habitus* no es inalterable, ya que su naturaleza cambia cuando se modifican las circunstancias históricas; incluidas las estructuras y la historia dentro de un campo. Además, es relevante advertir que estas estructuras no son producto de la obediencia a determinadas reglas explícitas y orquestadas, ya que nacen de condicionamientos inscritos en la historia del individuo o del grupo; por lo que no suponen el dominio consciente de sus fines ni de las operaciones para alcanzarlos. Su ejercicio establece relaciones de sentido no conscientes. El *habitus* sugiere lo que las personas o grupos deben hacer, sentir, percibir o pensar, pero no en forma determinante¹⁷.

Bourdieu explica que la tendencia del grupo¹⁸ a perseverar el *habitus* funciona en un nivel mucho más profundo que las tradiciones familiares o sociales, cuya permanencia supone un resguardo rígido mediante estrategias conscientes, como por ejemplo, actuar

¹⁶ Pierre Bourdieu (2007)

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ En particular, el *habitus* de grupo (o de clase) es un sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas que sostienen la concertación objetiva de las prácticas y la unicidad de la visión del mundo.

expresamente sobre su custodia y su porvenir, modelarse a imagen del pasado o ejercer normas explícitas o llamados al orden. Por el contrario, en situaciones nuevas, los mecanismos inconscientes del *habitus* inventan nuevas formas de cumplir las antiguas funciones¹⁹. En buenas cuentas, se adaptan y, por tanto, sobreviven.

Considerando lo antes descrito sobre el arte chileno, las ideas del sociólogo facilitan comprender porqué muchos agentes artísticos de la cultura chilena, es decir, los que ocupan la misma posición en ese campo, tendrían una inclinación tan parecida frente a un mismo estímulo a lo largo del tiempo. Esto viene siendo, que frente al estigma del atraso respondan con el mismo *habitus* modernizante. Más allá de las apariencias, este *habitus* cumpliría incesantemente con su antigua función: acatar la lógica de los nuevos estilos reconocidos como modernos a fin de salir del estancamiento. Para ser más concreta, la adopción de los postulados de la Academia, de Cézanne o de la neovanguardia, por muy distintos que hayan sido sus proyectos entre sí, son respuestas ajustadas a la misma matriz: “adoptar para progresar”. Como dice Bourdieu, obedecen a una “matriz generadora de respuestas adaptadas de antemano a todas las condiciones objetivas idénticas u homólogas a las condiciones (pasadas) de su producción”²⁰.

Por lo tanto, aquí ya no estamos hablando de una subordinación consciente, donde la voluntad se rige por imperativos explícitos, a saber, criterios de legitimación, exigencias estéticas, intelectuales o civilizatorias –como lo tratamos en la segunda parte–, sino por disposiciones procedentes de una matriz inconsciente instalada en la historia. Esto implica que por debajo de la fuerza activa de las hegemonías culturales (entiéndase campo de producción cultural, como campo de poder), por debajo de las “reglas del arte” para la legitimación, el argumento interno será el mismo: “adoptar para progresar”²¹. Es más, esta subordinación cultural estaría condenada de antemano al fracaso si no pudiese

²⁰ *Op. cit* p104

²¹ Esta perspectiva no desconoce la existencia de juegos de poder en el espacio de relaciones entre agentes o instituciones para ocupar posiciones dominantes: luchas por el monopolio de la legitimidad, factores de valoración y validación, disputas teóricas-estéticas, manejo de criterios de consagración, etc. Lo que en este caso se advierte es que “por debajo” de esa fuerza operan disposiciones comandadas por las condiciones pasadas de la producción de su principio generador: el *habitus*.

contar con la constancia de los *habitus* históricamente constituidos y reforzados sin cesar por una práctica donde reina la misma lógica práctica. Bourdieu señala que la reproducción de las relaciones sociales de dominación del capital económico o cultural (prefiero entenderlo como hegemonía) no estará asegurada por mecanismos objetivos, sino por:

(...) la constancia de los *habitus* socialmente constituidos y reforzados sin cesar por las sanciones individuales o colectivas: en ese caso, el orden social reposa principalmente en el orden que reina en los cerebros y el *habitus* (...)"²².

Esto recuerda la reflexión citada antes de Frantz Fanon relativa a que el colonizado conserva el complejo de inferioridad cultural aun cuando el colonizador se ha retirado. Complejos y acciones compensatorias que, ciertamente, se perpetúan a lo largo de la historia. Ahora, es fundamental reconocer que el hecho que las prácticas estén estructuradas según esquemas de percepción, pensamiento o acción determinados, no implica que estas sean las mismas –pero tampoco que no se ajusten a límites ordenadores–. Se trata entonces de la posibilidad de crear infinitas prácticas dentro del marco que establece la estructura del *habitus*:

(...) el *habitus* hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción, y de ellos solamente.²³

Lo que en nuestro caso significa que el *habitus* de la modernización artística tiene una capacidad infinita de adopción de productos –pensamientos, percepciones, expresiones y acciones–, pero dentro de sus propios límites. Es decir, las diversas prácticas

²² Bourdieu señala que la reproducción de las relaciones sociales de dominación (ya sea del capital económico o cultural) no está asegurada por mecanismos objetivos, sino por: “la constancia de los *habitus* socialmente constituidos y reforzados sin cesar por las sanciones individuales o colectivas: en ese caso, el orden social reposa principalmente en el orden que reina en los cerebros y el *habitus* (...)”. *Op. cit* p89

²³ *Ibid.*

y teorías artísticas se encontrarán siempre limitadas por la misma lógica de su *habitus*, esto es, adoptar rutas dadas a fin de asegurar el avance (y zafar del estigma del atraso). Este esquema es el que tiende, con más seguridad que cualquier norma explícita, a garantizar la constancia del *habitus* a través del tiempo.

En este sentido, quedaría fuera de los límites del *habitus* modernizante, por ejemplo, la posibilidad de inaugurar programas artísticos contextualizados. Su disposición se inclinará siempre a reproducir o apropiarse acopladamente de los diversos estilos, pautas y pensamientos consagrados por la cultura central. De hecho, estas disposiciones son tan predominantes que se prescindirá de las prácticas “improbables”, como la práctica de “lo inaugural contextual” por ejemplo, excluyéndolas del campo. De esta forma, “lo inaugural contextual” resultaría ser, no sólo una respuesta excepcional, sino que, además, una práctica rechazada. Bourdieu lo explica:

(...) las prácticas más improbables se ven excluidas, antes de cualquier examen, a título de lo impensable, por esa suerte de sumisión inmediata al orden que inclina a hacer de la necesidad virtud, es decir a rechazar lo rechazado y a querer lo inevitable.²⁴

Y más adelante agrega:

(...) el *habitus* tiende a ponerse al cubierto de las crisis y de los cuestionamientos críticos asegurándose un medio al que está tan adaptado como es posible (...).²⁵

En relación a esto último, es inevitable recordar a Juan Francisco González; cuya práctica excepcional contrasta con el rechazo sostenido. González, quien planteó un vínculo entre los recursos revolucionarios disponibles y su propia subjetividad, generó una producción con un carácter tan profundamente suyo que se hizo inconfundible respecto de las propuestas centrales. La autodeterminación de su producción no aceptó sujeciones ni subordinaciones. Este espíritu libre se puede reconocer claramente en sus palabras

²⁴ *Op. cit.* p 88

²⁵ *Op. cit.* p 99

insertas en su labor de maestro. Al enterarse que su discípulo preferido, Roko Matjasid, viajaría a Europa, le escribió aconsejándole absorber los aportes de Paris, pero sin perder su independencia:

No pierda su tiempo en hacer copias en el Louvre ni otra parte, sino que vea todo lo que pueda, museos, exposiciones y cuanto sea digno de verse: ver es enriquecerse. Asimismo penetrarse de lo que contiene la cultura francesa, de fino y original. Estudiar al vivo todo lo que representa. Mucho cuidado con las influencias de escuela: sea independiente hasta morir.²⁶

Esa respuesta otra, la que estimula a la autonomía, fue tenazmente rechazada en su tiempo. No hablo del repudio esperable que provoca cualquier cambio en los planteamientos de un orden estilístico o plástico existente. No. No se trata de la resistencia provocada por el resguardo de una tradición, ni tampoco por el rechazo suscitado a causa de un desmarque de lo establecido como vanguardista. Este rechazo toca aspectos más profundos. Se trata de la exclusión de una práctica improbable, impensable: la práctica orgánica de lo inaugural contextual. Práctica descartada, justamente, porque no se somete a la tendencia inmediata del *habitus*. Así, el planteamiento de González no sólo choca con una tradición académica fuertemente establecida, sino que, además, desconfigura la profunda estructura del *habitus* de las modernizaciones artísticas. Su proeza fue doble, la incomprensión que sobrellevó, al menos en lo inmediato, también.

El problema de esta incomprensión se debe a la dificultad de deducir la mecánica del *habitus* en el tiempo de su práctica. La profundidad del funcionamiento del *habitus*, sus adecuaciones a las exigencias y determinaciones inscritas en el presente, y la excepcionalidad y dificultad de las prácticas improbables, hace más complejo advertir su operatividad:

²⁶ Galaz e Ivelic (1981: 134)

(...) las prácticas no se dejan deducir ni de las condiciones presentes que parecen haberlas suscitado ni de las condiciones pasadas que han producido el *habitus*, principio duradero de su producción.²⁷

Esto se puede ver en el arte chileno cuando, una vez adaptado el *habitus* modernizante a los requerimientos y determinaciones presentes, los mismos agentes artísticos no alcanzan a percatarse que han repetido la historia. Incluso llegan a pensar que realmente hay un cambio en la mentalidad, que efectivamente se ha llegado a emancipar la mente y que positivamente se ha avanzado. Sin embargo, como señala Bourdieu, las estrategias incesantemente renovadas no son más que una apariencia determinada por un mismo *habitus*. Resuena nuevamente el *mea culpa* de Alberto Pérez: “si bien rompimos con todo un esquema académico, culminamos en un modernismo mimético de las formas europeas y norteamericanas (...)”. Como vemos, nada cambió; las prácticas del *habitus* se adaptaron y adoptaron lo avanzado de turno, sobreviviendo por debajo de la diversidad de las propuestas²⁸.

Esta apariencia de avance o de cambio se debe, siguiendo lo propuesto por Bourdieu, a que las prácticas renovadoras se organizaron objetivamente como supuestas estrategias; sin embargo, no fueron producto de una verdadera intención subjetiva. Es decir, los cambios efectuados fueron comandados por las condiciones pasadas del *habitus*. No fue el artista quien, desde su subjetividad desplazada propuso o decidió de qué forma iba a generar un avance en el arte chileno, sino que fue el *habitus* modernizante quien lo administró desde su principio inconsciente “adoptar (las formas europeas y estadounidenses) para progresar”. En otras palabras, aun cuando las condiciones objetivas proporcionaron una ilusión de la finalidad –una falsa anticipación del porvenir, dice Bourdieu– en estricto rigor no actuó una planificación ni una coordinación de acciones para conseguir tal avance; esto, porque sus operaciones ya estaban previamente adaptadas al *habitus* de las modernizaciones artísticas.

²⁷ *Op. cit.* p 91

²⁸ Lo excepcional de esta cita es que Pérez, aunque con bastante posterioridad, sí pudo detectar la disposición reproductora. Considerando la predominancia del *habitus*, esto también es toda una proeza.

El problema en detectar el *habitus*, nos dice Bourdieu, radica en que las disposiciones ignoran la restricción a la que se subordinan, de la misma forma que no son capaces de establecer la puesta en relación entre las condiciones que ha engendrado el *habitus* y las condiciones actuales. El *habitus* es la historia incorporada, naturalizada y de cierto modo olvidada tal cual, pero actuante y productora de historia a partir de la historia²⁹.

Desde esta perspectiva, indagemos esa historia naturalizada en el próximo capítulo.

²⁹ Sólo se las puede detectar mediante un trabajo científico, dice Bourdieu.

Capítulo II. Experiencia fundante del *habitus* modernizante

En cada uno de nosotros, según proporciones variables, está el hombre de ayer; es el hombre de ayer quien, por la fuerza de las cosas, predomina en nosotros, pues el presente es bien poca cosa comparado con ese largo pasado durante el que nos hemos formado y del cual somos el resultado.³⁰

Efectivamente, las anticipaciones del *habitus* se fundan en la experiencia pasada, registradas en cada agente bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción. Cabe entonces preguntarse cuál es la experiencia pasada que, en el caso del arte chileno, pudo haber constituido este *habitus* modernizante. En general, se puede destacar la potestad de la cultura euro-estadounidense y su juicio menoscabador –tanto en el período colonial como en el republicano–, conjuntamente con políticas culturales nacionales que “eligieron ser” al modo del otro. Esto instituyó una estructura en la práctica –estructura estructurante– que modeló la experiencia artística posterior. Así, como señala Bourdieu, el pasado ha sobrevivido en lo actual, perpetuándose en el porvenir mediante actualizaciones en prácticas estructuradas según sus principios³¹. Revisemos la historia.

1. Civilización o barbarie

Remontémonos al momento en que se comenzó a concebir en Chile un sistema moderno de arte, tanto por la visita de exposiciones extranjeras ilustres, como por la

³⁰ Émile Durkheim, citado en Pierre Bourdieu (2007: 89)

³¹ *Ibíd.*

iniciativa de fundar la primera institución de arte en Chile. Para repasar lo antes señalado, diré brevemente que en este período el Estado participó activamente mediante la generación de iniciativas y políticas públicas orientadas a modernizar varias áreas de desarrollo. En lo cultural, corresponde a la implementación de lo que se ha llamado el Estado Docente, desarrollado y concebido desde el modelo “civilizador” por los gobiernos del presidente Manuel Bulnes.

En esa época es recurrente reconocer ciertos tópicos comunes entre los intelectuales del ala liberal. José Victorino Lastarria, José Domingo Sarmiento, Jacinto Chacón, por nombrar algunos, exponen una clara negación al pasado español, al mismo tiempo que una gran afinidad con las doctrinas de progreso y el propósito de modernizar a la sociedad. Respecto al arte, siguiendo el modelo europeo en el cual el arte juega un rol fundamental, la modernización cultural contempla la incorporación de un nuevo paradigma sobre las bellas artes, la consolidación de la profesionalización del artista, y también la adscripción a un estilo predeterminado. En este sentido, el afianzamiento de un sistema moderno de arte fue de la mano con la modernización artística, en tanto que no se planteó la posibilidad de emprender, desde esta nueva concepción estructural del arte, la creación de un arte propio.

Como portavoz del arte oficial francés, en 1843 Raymond Monvoisin realiza una exhibición en la Cámara de Diputados de Santiago de Chile, trayendo a nuestras tierras lejanas el tan anhelado fulgor Europeo. Afán que ya había sido expresado años antes, cuando en Roma, tras retratar a Mariano Egaña y Pedro Palazuelos, le solicitaron al pintor venir a Chile a hacerse cargo de una academia de pintura, invitación que en esa oportunidad declinó³². En el segundo intento, Francisco Javier Rosales –encargado de negocios de Chile en Francia– y José Luis Borgoño –aficionado del arte, docente y político– lograron concretar su visita, revolucionando el ambiente cultural nacional. Por fin la brecha que nos distanciaba con el “mundo civilizado” comenzaba a acortarse.

³² VVAA (2009: 76)

Como decía, estas iniciativas estuvieron fuertemente influidas por un modelo “civilizador” que, entre muchos, publicitó en forma más explícita Domingo Faustino Sarmiento, intelectual argentino de gran prestancia en los círculos ilustrados de Santiago³³. Escritor, estadista y promotor del progreso, Sarmiento centró su preocupación en la educación, generando destacados aportes para el incremento y el mejoramiento del sistema público de enseñanza en Chile, como el desarrollo de la Instrucción Primaria y la creación y dirección de la Escuela Normal de Preceptores en 1842, primera en América Latina³⁴. Su prioridad fue apuntar al progreso de la cultura organizando la educación nacional desde el convencimiento de que la barbarie local debía ser erradicada. No está demás recordar que la civilidad era representada por los valores del progreso que se propagaban desde Europa, mientras que la barbarie, personificada por la condición rústica e irracional de América, conjuntamente con su pasado no moderno que incluía, no sólo al mundo indígena, sino que también a la bárbara España: atrasada, intolerante y reaccionaria.

Parte de la programática de muchos intelectuales liberales de este tiempo fue renegar el pasado español colonial, graficado en la idea de que “desespañolizarse era progresar”. Esta disposición puede traducirse, más allá del contenido específico, como la urgencia que estampa la lógica del “deshacerse de un pasado nefasto”. En un poema que escribe Jacinto Chacón se ve con claridad la concepción que se tenía sobre España:

A esa España gastada, envejecida
Astro sin rotación, tocole en suerte
a esta América enviar lleno de vida
su espíritu de muerte.³⁵

³³ Sus artículos publicados en el periódico El Mercurio de Valparaíso sobre asuntos pedagógicos y culturales le valieron el reconocimiento en los círculos intelectuales.

³⁴ Escuela diseñada según el modelo implementado en Francia por el sacerdote Jean-Baptiste de La Salle, concretado en la Escuela Normal Superior gala del año 1794.

³⁵ Citado en Bernardo Subercaseaux (2011, vol. I: 83)

No está demás decir que la mestiza cultura nacional y el legado de la cultura indígena fueron igualmente desechados. En reemplazo de estos modelos, para Sarmiento y para muchos, Francia representaba el más respetado referente a seguir. Grinor Rojo explica esta disposición:

La “civilización” estaba en París, o en cualquiera fuese la metrópoli del caso, y de lo que se trataba era de invitarla a nuestras tierras o, si es que ella no quería venir, de ir allá e interesarla haciéndole ver los dividendos espléndidos que ello le podía reportar. En Sarmiento, esta certidumbre es tan poderosa que trastoca incluso el significado que ha tenido para él la independencia: los argentinos y los latinoamericanos nos habríamos independizado no para dejar de ser dependientes sino para serlo de nuevo, pero ahora habiendo escogido nuestra dependencia y habiéndola escogido bien, es decir apuntando hacia cualquiera sea la metrópoli en que contemporáneamente está siendo activada robustamente la ley del progreso.³⁶

La admiración de Sarmiento por la cultura francesa se vio reflejada en sus comentarios tras la exposición de Monvoisin en Chile, siendo ejemplares a la hora de comprender el nuevo *habitus* cultural. Sarmiento, no escatimó elogios para resaltar esta ilustre visita:

El señor Monvoisin es un pintor histórico; su talento es por consiguiente creador; y está muy lejos de hallarse reducido a aquella simple sagacidad que basta para hacer copias de los objetos materiales. Las dificultades y el mérito de los pintores de la categoría del señor Monvoisin consisten en crear relaciones, es decir, en hacer resaltar las pasiones y los sentimientos de cada uno de los personajes que llenan sus grupos, y tener en cuenta en este trabajo, no sólo de la verdad que enseña y de la historia, sino del modo más fuerte y sorprendente de hablar a la imaginación (...).³⁷

Tanta fue su impresión que volverá a recordarlo tres años después en un característico pasaje de su libro *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas*

³⁶ Grinor Rojo (2013: 16)

³⁷ Citado en VVAA (2009: 78-79)

argentinas, donde describe a su personaje aludiendo a uno de los lienzos de esta exposición: Facundo miraba por entre las cejas, tal y como lo hacía el Alí Bajá de Monvoisin³⁸. Esta admiración se desplegó también en su familia, en particular en su hermana, Procesa del Carmen Sarmiento, quien fue posteriormente alumna de Monvoisin.

A partir del nuevo paradigma valorativo vinculado a una depreciación del pasado, otros siguieron las estimaciones de Sarmiento. Por ejemplo, Diego Barros Arana, quien como destacado historiador y aficionado al arte, indica:

El arribo a Chile de M. Monvoisin, señala la época del nacimiento del gusto por la pintura entre nosotros. Sus hermosísimos cuadros llenos de imaginación y propiedad, dieron aliento a los primeros aficionados y despertaron la admiración por el arte divino de Rafael y Rubens.³⁹

Efectivamente, Monvoisin representa la oportunidad de asimilar el proyecto ilustrado de la cultura francesa donde, además, el neoclasicismo, como vimos antes, ofrecía a la nación un sustento político/visual a la concepción republicana que se deseaba consolidar. Y, aun cuando no se concretara la razón oficial de la visita de Monvoisin, a saber, establecer y dirigir una academia de pintura, estas consideraciones marcaron fuertemente las directrices con las que más tarde se establecería la primera institución de arte en Chile, junto con las disposiciones de las futuras modernizaciones artísticas.

Años después del fallido inicio de la Academia, y como lo vimos en capítulos anteriores, alentado por José Victorino Lastarria (amigo de Sarmiento), Hermógenes Irisarri y Jacinto Chacón, se funda la primera Academia de Pintura en Chile.

³⁸ Domingo Faustino Sarmiento (1985)

³⁹ Guillermo Feliú Cruz (1958:130)

2. Autoridad y juicio de la cultura hegemónica

Ya es tiempo, entonces, de visualizar que sin lugar a dudas la narración de Europa participó en la modelación de la conducta de estas élites republicanas. Sus teorías imperantes instaron un patrón ideal que excluyó, desde un comienzo, todas nuestras especificidades culturales. Si se siguen estas ideas, se hace fácil comprender porqué las expectativas de los grupos dirigentes sobre lo que “debía ser” Chile estaban programadas para superar la realidad local alcanzando el ideal de quien se elevaba como el mejor referente. La negación del “otro” es bastante evidente en el discurso inaugural de la Academia de Pintura proclamado por Alejandro Cicarelli. Revisemos su narración cuando expone el comienzo de la inmigración griega en el litoral Itálico, y su comparación con América:

[El litoral itálico] que no era entonces más que una tierra virgen como la América lo era a la época de su descubrimiento, con sus inmensos bosques habitados de salvajes u hombres primitivos. Se establecieron varias colonias i en poco tiempo llegaron a hacerse civilizadas i florecientes.⁴⁰

El mensaje tiene su destinatario: los hombres salvajes y primitivos. Su recomendación: deben dejarse colonizar por la cultura europea si desean llegar a ser civilizados y florecientes. En forma solapada, el discurso de la Academia instalaba la idea que para ser modernos debíamos ser otros, sólo así nuestro futuro resplandor sería posible.

La negación del europeo frente al “otro” expone una dinámica donde el que pertenece a un rango superior exalta la diferencia para mantener al otro subordinado. Una manera de exaltar la diferencia está en resaltar los rasgos negativos de la cultura recesiva, aunque también implica exacerbar las virtudes propias. El discurso de Cicarelli es un buen ejemplo de ello. En él, con tono pedagógico expone y enseña dilatadamente a la

⁴⁰ Alejandro Cicarelli (1849: 11)

concurrancia la historia de la cultura que inculcará a través de la Academia. La grandilocuencia es innegable:

Los griegos habitaban un país, que, como ellos decían, les había designado Palas, diosa de la sabiduría. Los autores se hallan divididos en diferentes pareceres sobre si recibieron de los egipcios o de los fenicios la infancia del arte.⁴¹

¿Qué nos dice Cicarelli en estas breves palabras? En el territorio proporcionado por la “sabiduría” se desarrolló la adultez del arte. Claro, porque la infancia del arte la remite a los egipcios y a los fenicios. Y, más aún, no se trata del desarrollo del arte griego, sino del arte en su totalidad. Pero sigamos con la exposición de los virtuosismos:

En poco tiempo la inmigración griega tomó un desenvolvimiento mayor, encontrando en el suelo de la Italia un clima suave, ameno, i un terreno fecundo. Por esto es que el espíritu elegante de los griegos quedó siempre allí más sublimado con los colores de su brillante imaginación, i en poco tiempo se vieron aparecer los más grandes filósofos, los más insignes legisladores, i los más apasionados cultivadores de las bellas artes.⁴²

Nuevamente se instala la idea de que la inmigración (colonización) de la cultura clásica es el camino para llegar a ser “grandes”, y, en particular, para llegar a ser apasionados cultivadores de las bellas artes. Incluso refuerza esta idea mediante un argumento naturalista en boga en su tiempo, donde asocia las analogías de Grecia e Italia con las características topográficas y climáticas de Chile: todo es propicio para tal cultivo⁴³. La fecundidad de la “inmigración” da muestras claras. Cicarelli ofrece garantías:

En la Italia se escribió la primera historia de los griegos. Allí también nacieron infinidad de atletas, de citaristas i de poetas músicos, inventores de

⁴¹ *Op cit* p 8

⁴² *Op cit* p 12

⁴³ Para Cicarelli un clima benigno y templado influye en el rápido desenvolvimiento de las Bellas Artes.

nuevos metros i de nuevos ritmos. Aquí también nacieron tantos insignes escultores, estatuarios i entalladores.⁴⁴

(...) dejaré la época del todo romana, que no fue más que un progreso del arte griego con un carácter propio, más grandioso i severo.⁴⁵

Incluso promete más que garantías: oferta superar su desarrollo. Si Italia pudo generar una cultura con carácter propio, más grande y severa que la misma Grecia, porqué no esperararlo de Chile, que goza de las mismas características topográficas y climáticas que Italia. Pero, claro, para conseguir todo esto debemos permitir que el centro instale la semilla de prosperidad en la América del Sur. Las palabras de cierre del Director son elocuentes:

Concluiré, señores, asegurándoos que me veo demasiado lisonjeado del honor que la Providencia, me atrevo a decir, me concede de ser el primero en poner esta semilla de prosperidad en la América del Sur.⁴⁶

El mensaje vuelve a reforzar solapadamente el menoscabo de lo local. Antes de la llegada de la Academia, personificada en Cicarelli, no había prosperidad. A través de la Academia, este artista es el primero en poner la semilla de prosperidad en América del Sur. Esto ilustra el deber y el derecho que sentían los países europeos de ayudar a las naciones salvajes a convertirse en civilizadas. Sólo a través de la Academia llegaríamos a ser ¡apasionados y fructíferos cultivadores de las bellas artes!

Más allá de los contenidos particulares, las formas expresivas ayudan a comprender esta dinámica. Por un lado, tenemos las que pertenecen al rango superior donde se exaltan sus virtudes. A modo de ejemplo seleccioné algunas cualidades presentes en el discurso de Cicarelli: grandioso, espíritu elegante, riguroso, sabio, fecundo, brillante imaginación, apasionado, insigne, entre otras. Por otra parte, está el juicio al otro, dado en forma explícita o implícita: primitivo, atrasado, carente, ignorante, salvaje. Esta

⁴⁴ *Op cit* p 12

⁴⁵ *Op cit* p 15

⁴⁶ *Op cit* p 22

articulación refuerza la diferencia y ciertamente mantiene al otro subordinado. Así, según estos juicios, la cultura rezagada hará todo lo posible por eliminar la diferencia y alcanzar el nivel del que tiene el rango superior.

Por su puesto que, desde esta lógica, las modernizaciones artísticas aparentan ser una gran oportunidad de desarrollo. Reproducir o apropiarse acopladamente de las escuelas o movimientos consagrados, constituye entonces toda una prueba de modernidad. El problema es que esta mecánica alberga varios problemas: primero, el hecho de creer que los productos son «lo moderno»; segundo, que los objetos y maniobras que encarnan al progreso siempre nos lo son dados, o sea, no los podemos producir nosotros mismos; y tercero, que todo lo “superior” está siempre en otra parte. Así, importarlos parece ser la única vía posible para salir de nuestra desventajosa condición.

3. Elementos ajenos

Como podemos deducir, la distinción entre un arte para la nación y un arte nacional no existió. El imaginario cultural y su proyecto futuro fueron configurados por la *intelligentzia* a partir de ciertas aspiraciones que buscaban transformar la realidad. Por tanto, la definición del “arte nacional” se circunscribió al territorio donde se lo elaboraba y no a su particularidad, excluyendo de paso toda posibilidad de emprender una modernidad artística. En otras palabras, el proyecto de la Academia no observó la distancia que existía entre hacer arte en Chile y hacer arte chileno.

No desde la perspectiva modernista, pero sí desde el punto de vista identitario, si es por remitir a una imagen que con valor plástico represente a esta nueva nación, observemos los numerosos óleos, bocetos, acuarelas y dibujos que Johann Moritz Rugendas, más conocido como Mauricio Rugendas, realizó durante once años desde su

llegada a Chile en 1834. Su amplio campo temático despliega detalladas escenas del medio social y territorial, incluido el sur de Chile donde registró costumbres y escenas familiares de los pueblos originarios desde la Araucanía hasta la Patagonia. Este artista se comprometió en la búsqueda directa de lo que vitalmente caracterizaba al país; en palabras de Gaspar Galaz y Milan Ivelic:

(...) se vuelca a todo aquello que con mayor propiedad se podía considerar como lo original, auténtico y enraizado en lo más profundo del espíritu nacional.⁴⁷

Por tanto, efectivamente estas imágenes podrían haber colaborado con el reforzamiento de la construcción simbólica de la identidad nacional mediante la formación de un imaginario propio que estimulara la idea de pertenencia a la nación. El problema es que Rugendas registraba a un Chile sin máscaras ni omisiones (a pesar de caer en algunas distorsiones⁴⁸), creando una efigie especular que lograba una definición bastante cercana a lo que estábamos siendo. Y, claramente, tanto entusiasmo y curiosidad naturalista no era el semblante de lo que se buscaba. Menos su personal enfoque, que da cuenta de la elección de un camino libre y sin sujeciones de contrato o compromiso que coartasen su espontaneidad creadora⁴⁹. Esta disposición creativa, por cierto, no concordó con las aspiraciones de la élite dirigente. Galaz e Ivelic lo describen así:

La actitud de Rugendas contrasta con la de los grupos más influyentes de la sociedad chilena, que miraban con verdadera ansia todo lo que provenía del continente europeo, admirando sus valores y sus normas de comportamiento social y cultural. Consciente o inconscientemente se

⁴⁷ Gaspar Galaz y Milan Ivelic (1981: 49)

⁴⁸ A diferencia del artista peruano Francisco Laso, Manuel Rugendas no estuvo libre de caer en la estigmatización indígena. En la serie de cuadros y bocetos "La cautiva", inspirado en el poema de Esteban Echeverría, hace visible el imaginario del temor frente raptos de las mujeres blancas. Rugendas representa al indígena como un salvaje de gran fuerza física, exacerbando su primitivismo y bestialidad. Por el contrario, Laso les imprimió a sus personajes una dignidad y veracidad inusual para la época.

⁴⁹ G. Galaz y M. Ivelic (1981)

desvalorizó lo propio hasta llegar de modo gradual a su sistemática subestimación.⁵⁰

Efectivamente, Rugendas no representaba la idea de progreso a la que la élite aspiraba, por muy europeo que fuera. Las temáticas propias de la cultura recesiva y/o las propuestas no oficializadas (Rugendas se inscribe en ambas) no fueron parte del menú a servir. Como vemos, la tendencia no fue meramente adoptar lo Europeo, sino adoptar lo proveniente del centro del centro.

Por otra parte, desde el punto de vista modernista, tampoco existió la voluntad en el programa de esta nueva institucionalidad del arte de plantear transformaciones en los modelos dados en virtud de su realidad, tal como lo hizo Laso. Propuestas que habrían reforzado la capacidad de autoconstruirse y re-presentar su peculiaridad haciéndose reflexivamente cargo de su propia realidad cultural. Subercaseaux constata que la consciencia liberal chilena, su actividad política e intelectual (a mi entender, incluida la del arte) es abstractamente nacionalista. Su intento inaugural se define en oposición al pasado colonial, pero paradójicamente funda una cultura a partir de elementos ajenos⁵¹.

En la alocución poética leída por Jacinto Chacón, luego del discurso de Ciccarelli, podemos comprobar estas observaciones:

Que ya la noble juventud chilena,
Que ansiosa aguarda el porvenir del griego,
De santo ardor i de entusiasmo llena,
Tu ciencia escucha, tu talento admira
Y en tus trabajos ávida se inspira.⁵²

Una importante parte de la *intelligentzia* chilena, representada en las palabras de Chacón, escucha, admira y se inspira en la cultura hegemónica. La admiración de Chacón

⁵⁰ Ibid p 49

⁵¹ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. I: 25)

⁵² Jacinto Chacón (1849: 27)

por la cultura clásica se debía, en parte, a su creencia en que la evolución tenía una trayectoria geográfica de oriente a occidente: de Egipto a Grecia, de Grecia a Roma, de Roma a Francia, y de Francia a América. Es decir, América sería la depositaria y el destino de todo progreso. De ahí que su promoción le haga ofertar a esta nación americana el porvenir de la gloriosa Atenas⁵³.

Si bien a principios del siglo XIX existió una orientación nacional y americanista sobre la concepción de identidad, con la construcción de la nación desde una perspectiva liberal, los discursos identitarios pasaron a ser homogéneos. Se dirigen a una mono-identidad que asume el concepto de identidad nacional desde el paradigma de la civilización europea, es decir, que niega al “otro”, sea este indio, negro o subalterno⁵⁴. Como vimos, desde la independencia se comenzó a elaborar un sentido de la propia identidad donde la oligarquía jugó un rol destacado por medio del control del Estado. La tarea de construir un Estado nacional asentado en un sentido de identidad nacional unitaria, implicaba combatir cualquier rasgo de “barbarie” que se alejara del proyecto ilustrado. Esto involucró, por cierto, eliminar cualquier huella de atraso de la imagen pública de la nación.

En este sentido, hay que reconocer que la imagen que pretendió proyectar la Academia corresponde, más bien, a un proyecto ofrecido a la tierra de un otro Chile. En palabras de Galaz e Ivelic:

(...) quienes auspiciaron la creación de la Academia de Pintura en Chile olvidaron, lamentablemente, todo sentido de las perspectivas y distancias históricas; pretendieron trasladar una institución de larga vida en Europa y, que obedecía a un contexto absolutamente distinto. La pintura de caballete tenía una tradición de siglos y el desarrollo artístico era el fruto de experiencias constantes; se habían sucedido sin interrupciones, acompañadas por un acontecer histórico íntimamente ligado a las manifestaciones estéticas.⁵⁵

⁵³ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. I)

⁵⁴ *Ibíd.* p16

⁵⁵ G. Galaz y M. Ivelic (1981: 73)

Así, esta nueva lógica valórica se materializa en la idea de que para progresar, para salir de la barbarie o el retraso, debemos negar u omitir el legado local, dejarnos instruir por la cultura “avanzada” y adoptar lo oficialmente reconocido como tal. Toma, así, su lugar en la historia del arte chileno el *habitus* modernizante.

A modo de conclusión VII

Como pudimos constatar en el capítulo anterior, cada cierto tiempo en la crítica o teoría se expresa un malestar a causa de lo mimético e inorgánico del arte chileno. Sus expresiones señalan que el arte chileno se nutre de los aportes europeos y estadounidenses de forma pasiva, servil y superficial. También, que carece de un eje interno a causa de un divorcio entre el arte y la vida, entre los procesos artísticos, realidad y cultura local. Que olvida crear con y de acuerdo al desarrollo de su historia regional. Que la reproducción ha sido el procedimiento más palpable; lo que, sin dudas, ha imposibilitado el deseo de construir un arte propio. Esto, porque vivimos haciendo la imitación y no vemos lo que tenemos en casa. En definitiva, todo indica que el arte chileno (o parte de él) ha olvidado romper con la forma más profundamente arraigada en su disposición: la dependencia hacia el referente.

Esta constancia me permitió deducir la existencia de un mecanismo estructurador que, más allá de la consciencia o la voluntad, más allá de la diversidad de formas y productos, una y otra vez gestó la misma disposición. El *habitus*, descrito por Pierre Bourdieu, funciona entonces como un mecanismo estructurador que establece relaciones de sentido no conscientes. Sugiere lo que las personas o grupos deben hacer, sentir, percibir o pensar, pero no en forma explícita. Este sistema de disposiciones, abreviado según propongo en la matriz “adoptar para progresar”, ha sido internalizado por una lógica práctica inscrita en la historia.

A grandes rasgos, se pudo constatar que la instauración de la primera Academia de Pintura en 1849 estuvo marcada por la fuerte autoridad y juicio de la cultura dominante que, a razón de sostener sus imaginarios de progreso, se sintió con el deber y el derecho de ayudar a estas naciones “atrasadas” a convertirse en civilizadas. Esto sin duda marcó las políticas culturales nacionales que, a fin de modernizarse y huir así de la barbarie local, adoptaron sistemas y formas artísticas descontextualizadas, negando con esto la propia realidad cultural.

Ahora, más allá de las formas y productos que devengan, que ya sabemos que pueden ser múltiples para el *habitus*, lo importante es destacar que esta matriz marcará las directrices futuras. Esto significa que cada vez que se repitan las mismas condiciones – en forma idéntica o similar– en las cuales ese *habitus* fue constituido, en este caso, cada vez que se haga presente la sombra del retraso o del estancamiento en lo artístico, cada vez que se quiera progresar, más allá de los estilos y postulados de turno; la respuesta automática será la misma.

Estos principios generadores y organizadores de las concepciones y prácticas futuras son, a grandes rasgos, parte importante de la estructura estructurante de la historia del arte chileno, es decir, representan el sistema de disposiciones interiorizadas por los agentes culturales por y en su historia. Lo que significa, retomando la cita inicial, que en cada una de las respuestas futuras, en cada uno de nosotros, estará ese hombre de ayer. Estará, según proporciones y formas variables, Borgoño, Sarmiento o Chacón.

Cierto es que en la historia del arte chileno existen también otros *habitus*, propios de la tendencia conservadora –como las respuestas costumbristas o tradicionalistas–, pero que aquí no tocamos. Por eso es fundamental dejar en claro que el *habitus* que se describe en este contexto corresponde exclusivamente a las respuestas vinculadas al ímpetu moderno.

Habiendo llegado a este punto, es posible comprobar la predominancia de la estructura del *habitus* a través del tiempo. En particular, revisaremos tres discursos modernizantes del arte chileno correspondientes a tres períodos de la modernidad

latinoamericana. Para facilitar la tarea, sólo consideraré la base programática de las propuestas artísticas, visible en discursos, declaraciones, entrevistas o desarrollos teóricos, por lo que las obras quedarán subsumidas. Esto, porque abarcar las múltiples y diversas obras no sólo sería una tarea titánica, sino que poco productiva a la hora de adentrarse en la estructura global que es, en realidad, lo que compete al *habitus* y, por tanto, a esta investigación.

La revisión de sus tres idearios nos ayudará además a reconocer las aspiraciones, marcas de borradura, complejos y exclusiones de nuestro arte. Aspectos que definen, en parte, la manera cómo nos autocomprendemos en tanto agentes culturales, y qué esperamos del arte en el futuro.

Tres directrices propias del *habitus* modernizante deducidas a partir del análisis de lo que ha sido internalizado por esta lógica práctica inscrita en la historia (inicios de la modernización del arte en Chile), comprenderán este análisis. Primero, como lo vimos, la negación/omisión del legado local conducente a la adopción de pautas dadas. Segundo, la descontextualización de las pautas importadas conducente a la inorganicidad del arte chileno. Y, tercero, aun cuando no es una constancia en todas las modernizaciones, se destaca la fuerte presencia del valor de la razón como medio y medida para todo progreso artístico. Veamos cómo se desarrolla este sistema del *habitus* modernizante en los siguientes capítulos.

Capítulo III. “Borrón y cuenta novedosa”: negación sustitutiva del legado cultural.

El *habitus* modernizante en el arte chileno abre la dinámica de su sistema mediante una abrupta ruptura, dentro de la modalidad de negación u omisión de su legado cultural. Esto sucede, como dije antes, porque desde el tiempo de la fundación de nuestra nación, renegar del pasado fue una acción percibida como necesaria para poder dirigirse hacia el progreso y escenificar un tiempo nuevo. Con todo, si bien podríamos pensar que este quiebre en y con el arte es parte de la lógica de la ruptura moderna, no lo es. Esta disposición, al tomar el tenor de una negación avergonzada que reniega u omite su contexto, se aleja inexorablemente de la posibilidad de gestar una ruptura desde una subjetividad desplazada. No hay que confundir el descentramiento, correspondiente a la subjetividad artística moderna, con el desdén avergonzado. Renegar/omitir y romper/cuestionar no son lo mismo. Primero, en nuestro caso, ya que el legado se encuentra invisibilizado o distorsionado por la vergüenza, o bien se lo omite o bien se lo reprocha sin entablar un cuestionamiento propositivo. Es decir, no se problematiza el desvío contextualmente, lo que lo hace caer en la mera descalificación; estropeando, de paso, la continuidad concatenada por las lógicas dialécticas. Y segundo, este gesto no se relaciona con el romper/cuestionar moderno porque, al tomar respuestas dadas, no levantamos una propuesta rupturista arraigada y propia. Tomo las palabras de Oyarzún para hacer visible la disposición programática de la modernización:

(...) asume ese rasgo de actualidad en la medida en que se enfrenta a la producción nacional existente como un pasado del cual él se desprende, portando su “novum” específico, esto es, en la medida en que declara –casi siempre bajo la forma de la negación abrupta– la preterición del resto de la producción artística nacional.⁵⁶

⁵⁶ Pablo Oyarzún (2015:216)

Desde mediados del siglo XIX la actividad intelectual pretendió escenificar un tiempo nuevo que fuera capaz de reinventar una identidad nacional apoyada en el deseo de progreso. En relación a la programática de las modernizaciones artísticas chilenas, este ímpetu muchas veces desorientó sus argumentos, confundiendo “lo nuevo” con “la novedad”. Aclaremos: mientras el espacio inaugural de lo nuevo exige el cambio de lo ya dado mediante la creación de un otro orden acorde al propio tiempo, la novedad apunta a la extrañeza o admiración que causa lo antes no visto⁵⁷. En este sentido, el campo artístico no hizo más que edificar un tiempo nuevo con ideas que, si bien eran novedosas para la realidad local, no eran nuevas.

Por tanto, los modernizadores gestos rupturistas que se repitieron en adelante como consecuencia del mecanismo estructurador del *habitus*, estuvieron siempre marcados por emulaciones de rupturas emprendidas por otros; de ahí que no hayan podido ser reconocidas como verdaderas rupturas, ni menos, como modernas en tanto nuevas.

En resumen, las modernizaciones artísticas, si no omiten, se quedan en el mero reproche de un legado supuestamente bárbaro, rústico o petrificado, adoptando una modernidad dada sin mayores proposiciones ni riegos. Recordemos que la subjetividad desplazada, consciente del tiempo histórico, es clave de los modernismos. Habermas lo dice, esta consciencia implica “hacerse reflexivamente cargo de la propia posición desde el horizonte de la historia en su conjunto”⁵⁸. Argumento que, llevado al territorio del arte latinoamericano, se entiende como el hacerse cargo críticamente de la propia posición y contingencia desde el horizonte conjunto de la Historia; incluida la historia del arte hegemónico y del legado cultural de Latinoamérica. Obviamente, la falta de ese “hacerse cargo” es fundamental para distinguir y comprender el motivo de las discontinuidades en la historia del arte chileno y en los programas artísticos.

⁵⁷ RAE (2001).

⁵⁸ Jürgen Habermas (1989: 16)

En concreto y a grandes rasgos, se distingue en los programas del arte chileno omisiones tales como el silenciar, borrar o abstenerse de hacer referencia del legado cultural. Por ejemplo, en el nuevo orden de la primera Academia de Pintura chilena se omitió por completo la imagen del Chile real retratada por Rugendas; se optó, en cambio, por una imagen enaltecida fuera de la realidad. Por su parte, en las declaraciones programáticas del Grupo Montparnasse no se reconoció el drástico giro temático propuesto por la Generación del Trece; desacralización del tema, fundamental a la hora de introducir los cambios efectuados en sus formulaciones. O en el discurso de la Escena de Avanzada se omitió la referencia a las prácticas emprendidas años antes por artistas como Alberto Pérez o Francisco Brugnoli, tales como la incorporación de la contingencia a través del collage y el objeto.

Otra modalidad es renegar del legado –pasado o presente– sin proponer programáticas propias. Por ejemplo, descalificar el barroco colonial, las fértiles tensiones creativas entre modernización y atraso, o el compromiso social y político del arte latinoamericano. Generalmente, estos avergonzados desdeñosos buscan renegar de todo aquello que no calce con los parámetros “civilizatorios” del arte.

Tres son las constantes que se aprecian como base de esta negación avergonzada: una autopercepción negativa, la inadmisibilidad de una continuidad transformadora del legado cultural propio, y, como consecuencia, la sustitución de un legado cultural metropolitano por otro. Observemos con más detalle cómo se presenta este primer componente del *habitus* durante tres momentos de la modernidad chilena.

1. El discurso en torno a la Academias de Pintura

Como vimos antes, en el tiempo fundacional de la nación todo modelo cultural proveniente de la Colonia –a excepción de la religión– dejaba de ser válido. Esta negación se apreciaba como condición necesaria para salir del estancamiento presente en aquel

entonces. No es casual que las publicaciones del Chile independiente utilizaran una semántica que ilustraba un “ayer oscuro” y un “porvenir brillante” desde una concepción teleológica del decurso histórico y del progreso de la humanidad⁵⁹. Ahora, si bien al principio del tiempo fundacional se tenía como perspectiva reivindicar lo nacional y lo americanista, a mediados del siglo XIX, precisamente cuando se funda la primera institución artística nacional –la Academia de Pintura–, la construcción de la identidad nacional cambia. Como requisito para el nuevo progreso, la perspectiva liberal demandó, además del quiebre con el pasado, la sustitución de la cultura local por otra, principalmente la de Francia e Inglaterra. Este modelo de identidad intentaba homogeneizar a la nación, no sólo negando el pasado, sino que también la cultura local. La posibilidad de continuidad, de transformación o de actualización contextual no fueron vías posibles para este programa cultural.

Un ejemplo de esta tendencia la podemos apreciar en *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile* de Luis Amunátegui en 1848, donde, si bien reconoce el inicio de la historia del arte chileno en el período colonial, se lamenta del legado que habríamos recibido de manos de los pintores quiteños:

Tal ha sido i es, la facilidad i la disposición injénita de los naturales de Quito para la pintura, que borrarían un cuadro casi sin aprender a manejar el pincel; más no teniendo reglas que los guien, no hacen más que mamarrachos, pero mamarrachos de resaltantes colores, que agradan en extremo a ignorantes colonos, a muchos de los cuales disgustaba el efectos de sombras en el rostro de las figuras, calificándolas de imágenes de cara sucia. Agregad el que eran mui barato i no costará mucho concebir cómo esa multitud de obras quiteñas cubrio paredes, de los claustros i de los salones.⁶⁰
(sic)

Por su parte, Diego Barros Arana –quien tenía condiciones destacadas para el dibujo y la pintura– en 1853 escribe en su periódico un artículo titulado *Bellas Artes* donde

⁵⁹ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. I: 14).

⁶⁰ Miguel Luis Amunátegui (1849: 47).

protesta por el desconocimiento que hay en Chile sobre el desarrollo del arte en años anteriores:

La pintura, la escultura, la arquitectura y la música eran casi desconocidas en el país años atrás. Malos borrones eran nuestros cuadros, pobres casuchas nuestros edificios y no sabíamos apreciar un busto ni gustar del lenguaje de infinitas armonías de Rossini y Meyerbeer.⁶¹

Como se señalaba antes, también se omite la propuesta de Rugendas. El entusiasmo, la curiosidad, el registro de un Chile real sin máscaras ni omisiones, no era el semblante de lo que buscaba la *intelligentzia*. Más valía prescindir de esa rústica imagen de lo que estábamos siendo. Es así como, frente a esta apreciación negativa de nuestra cultura, más valió sustituirla por otra. La posibilidad de desarticular crítica o interpretativamente los recursos locales disponibles o de apropiarse transformadoramente de otros aportes desde una perspectiva contextual, no existió: la única vía fue sustituir nuestro legado por el hegemónico.

Además de los elogios a Monvoisin, cuyo arribo señalaba el comienzo del nacimiento del “gusto” en Chile, Barros Arana destaca como modelo a Alejandro Cicarelli, quien forma parte del segundo incremento del arte entre nosotros: “Sus trabajos abundan en expresivo colorido y en un conocimiento perfecto de las reglas del arte”⁶².

Siguiendo estas ideas, es predecible que si se propone tácita o indirectamente sustituir el legado local por el clásico, Cicarelli llegue a señalar: “me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur”. Sin duda, la ausencia de valoración de la propia cultura por parte de nosotros mismos fomentó que este Director creyera ser el primero en poner la semilla de prosperidad en América del Sur. En otras palabras, la percepción negativa de la propia cultura se constituyó como condición necesaria para que Cicarelli instalara la idea de que antes de su llegada a Chile no existía prosperidad alguna en el arte. En este escenario, también es predecible que Chacón y

⁶¹ Citado en Guillermo Feliú Cruz (1958: 130)

⁶² *Ibíd.* p 130

tantos otros sintieran hallar en la musa napolitana la manera de despertar a la musa americana, y, como manifestó el poeta, engendrar aquí Cánovas y Rafeles.

Como vemos, la autopercepción negativa, la inadmisibilidad de continuidad transformadora del legado cultural propio y la ruptura/sustitución del legado cultural por otro metropolitano, marcaron la pauta. Después de todo, nada se podía esperar de nuestros mamarrachos que sólo lograban agradar a los ignorantes criollos.

2. El discurso en torno al Grupo Montparnasse

Antes de develar las constantes de este período, recordemos que durante la primera mitad de siglo XX el fin del modelo oligárquico en Chile abre un largo período de reformulación. Se emprenden modernizaciones que marcan profundas transformaciones sociales: se instala un proyecto de industrialización nacional, que trae consigo adelantos en las comunicaciones, el transporte y el comercio. Sin embargo, la integración de los sectores excluidos sigue siendo una deuda pendiente. La modernización es dispareja, coexistiendo el retraso y la inequidad entre los diversos sectores de la sociedad. Y si bien muchos artistas e intelectuales latinoamericanos de la época ven en la inadecuación entre retraso y modernización una oportunidad creativa, la autopercepción negativa es más fuerte en el campo artístico chileno, lo que hace que su voluntad se dirija con mayor fuerza a establecer un vínculo con Europa.

En una entrevista que Jean Emar realiza a Camilo Mori en 1923, se puede observar esta disposición. Emar pregunta: “¿Qué piensa usted del arte en Chile?”. “Nada” –dice primero—. Emar insiste. “Don Juan Francisco González está bien” –responde Mori—. Emar reclama: “No quiero la opinión sobre un hombre, sino del arte chileno en general”. Luego de un largo silencio y algunas evasiones, Mori responde:

- Si usted me obliga, escriba lo siguiente: estamos en el limbo, la culpa? Tal vez de la cordillera, casi digo del Santa Lucía, que si no ha dejado pasar las buenas obras, tampoco ha dejado pasar los buenos conceptos.
- ¿Qué remedio ve usted?
- Primero: cerrar la Escuela de Bellas Artes. Segundo: con el dinero que allí se invierte, enviar a los pintores a Europa primero.⁶³

En resumen: casi nada bueno existe en nuestro arte. La causa: la cordillera ha detenido el paso de lo “avanzado”, de las buenas obras y conceptos. No queda más que borrar lo que tenemos e irnos a Europa.

La misma percepción negativa se puede apreciar en las palabras de Sara Malvar, quien colaboró como crítica de arte con Jean Emar en la sección *Notas de Arte*⁶⁴ en el diario La Nación y, siendo seguidora del cubismo, expuso sus obras junto al Grupo Montparnasse⁶⁵. Malvar describe así el panorama artístico de Chile en 1924:

Para nosotros [los pintores] es la incomunicación completa: ni museos, ni galería, ni pintura nueva, ni siquiera la electricidad de sentir que, alrededor, se está haciendo pintura y que eso vive e importa. Sólo los libros, las fotografías y las pocas revistas –la eterna letra muerta– nada de lo que puede hacer vivir realmente a un cerebro y a una sensibilidad de pintor.⁶⁶

Este panorama contrasta con el relato histórico de la época, donde las voluntades sociales incluyen la energía de intelectuales y artistas que dan cuenta del espíritu de ese tiempo. Surgen nuevos mecanismos de difusión y legitimación que cuestionan la tradición dando espacio a nuevas propuestas: nace el Centro de Estudiantes de Bellas Artes en

⁶³ Camilo Mori; Patricio Lizama ed. (1992: 39)

⁶⁴ Espacio de publicaciones que se extendió entre 1923 y 1927, y estuvo dirigida por Jean Emar, Luis Vargas Rosas, Sara Malvar y Mina Yáñez.

⁶⁵ En junio de 1925, organizada y auspiciada por el diario La Nación, se realiza la Primera Exposición de Arte Libre conocida también como Salón de Junio. En la Exposición había 5 secciones: Grupo Montparnasse (Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti, Luis Vargas Rosas), Cubistas (Pablo Picasso, Juan Gris, Jacques Lipschitz, Fernand Léger, Louis Marcoussis), Independientes (pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Sara Malvar, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes), Salón de Otoño (Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec), y Arte infantil (algunos participantes en el concurso organizado por las “Notas de Arte”).

⁶⁶ Sara Malvar (1924:5)

1912, la Sociedad Artística Femenina en 1914, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) en 1915. Nace también la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918 que, encabezada por Juan Francisco González, surgió –al menos en un comienzo– como una alternativa al sistema académico. Conjuntamente, la crítica de arte se ve nutrida por las revistas *Los Diez* (1916-1917), *Revista de Artes y Letras* (1918), las universitarias *Juventud* (1911-1912 y 1918-1921) y *Claridad* (1920-1925), y la sección *Notas de Arte* en el diario La Nación (1923 y 1927)⁶⁷. Tampoco hay que olvidar a los agentes artísticos e intelectuales: El Grupo de los Diez, Amanda Labarca, la Generación del Trece, Vicente Huidobro, Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, entre otros.

Subercaseaux, señala que entre 1900 y 1930 se presenta un nuevo y activo proceso de construcción intelectual y simbólico de la nación que aspira a regenerar el alma y el cuerpo del país desde la lógica de dos posiciones: el cosmopolitismo y el nacionalismo cultural; lo que, fuera de ser un problema, hace destacar la nueva consciencia de heterogeneidad cultural. Estas polaridades interactúan como una forma de “oposición constructiva” desde donde nacen diversas y complejas respuestas intelectuales y creativas⁶⁸.

Así, la emergencia del cambio expuesta por los nuevos actores sociales –obreros, clases medias, estudiantes, artistas e intelectuales– va configurando un escenario cultural y político boyante. Durante estos años también se activa la vida bohemia en torno a numerosas sesiones político-literarias y artísticas.

En el ámbito de las artes, cierto es que la pintura academicista y de paisaje, cruzadas por el rescate nostálgico del criollismo, son la tendencia más preponderante en la oficialidad artística nacional⁶⁹. Ciertamente es también que esta posición ve con malos ojos a

⁶⁷ Patricio Lizama ed. (1992:12)

⁶⁸ Bernardo Subercaseaux (2011, vol. II: 10-12)

⁶⁹ Hasta comienzos del siglo XX, sin duda los Consejos de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes eran los que tenían mayor peso en la visibilización del arte, imponiendo su autoridad. Los Consejos de Bellas Artes modelaban los gustos y percepciones de la élite: controlaban la gestión académica y administrativa de la Escuela de Bellas Artes (institución formativa que conservaba y reproducía la norma artística establecida),

cualquier espíritu que busque una obra personal, diferente y nueva. Sin embargo, la hegemonía conservadora es igualmente desestabilizada por la resistencia de los artistas y los estudiantes⁷⁰. Es que toda renovación ha supuesto siempre enfrentamientos y rupturas. Lo que en ningún caso se puede afirmar es que sea este un tiempo vacío e inmóvil. Por el contrario, estuvo lleno de controversias y dinámicas adscritas al proceso propio de la modernidad e inscritas en nuestra modernidad.

Considerando esto, la autopercepción negativa de Mori y de Malvar parece ser parcial. En realidad, todo indica que esta negación/omisión es la antesala del mismo impulso del “borrón y cuenta nueva” de antaño. Y claro, para salir de la barbarie y el estancamiento, lo que sigue es adoptar. En la publicación *Sobre la enseñanza de la pintura*, Jean Emar lo deja en claro:

El hombre no es algo tan completo en sí que pueda inventarlo todo de golpe. El artista, como cualquier otro, aun como el sabio, necesita, antes de crear, haber asimilado directamente lo que los demás artistas han hecho.

Para aprender pintura, más que profesores, necesitamos cuadros (...)

Podrían tenerse desde Ingres a Picasso pasando por Cézanne naturalmente.⁷¹

Es cierto, nadie podría negar el estado caduco y anquilosado de “nuestro” desenraizado arte académico; nadie podría negar lo evasiva que era la mirada de “lo pintoresco” frente a la conflictiva y acelerada realidad social e histórica que vivíamos;

también de la difusión (en muestras y publicaciones), determinaban los premios de honor del Gobierno y elegían las pinturas que adquiriría el Museo Nacional, entre otras atribuciones.

⁷⁰ A partir de 1908 se logró abrir otras alternativas plásticas en la Escuela de Bellas Artes. Se contrató al pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor quien alentó la pintura social en Chile; y se permitió también la docencia de Juan Francisco González, quien alentó la búsqueda personal en sus alumnos. Además, en 1927 los Consejos de Bellas Artes se transformaron en una Dirección General de Enseñanza Artística dependiente del Ministerio de Instrucción Pública. Y aun cuando en 1929 el Gobierno cerró la Escuela de Bellas Artes y la Dirección General, envió a estudiar a Europa a veintiséis artistas jóvenes a cargo de dos inspectores: Isaías Cabezón y Camilo Mori. A su regreso, todos tendrían asegurado por decreto su trabajo como profesores de una Escuela de Arte que dependería de la Universidad de Chile. Lo que significa que la “vanguardia” pasaba a ser la oficialidad artística en Chile. A partir de 1930, como directores y profesores de la Escuela, esta nueva generación de artistas sería la que maneja el Museo y organizara los salones.

⁷¹ Jean Emar; Patricio Lizama ed. (1992: 122)

nadie podría negar que la situación en que se hallaba nuestro arte oficial debía ser sacudida. Pero me pregunto, ¿acaso la única salida frente al deseo de cambio era negar/omitir la rica y agitada realidad dispuesta ante nosotros para ir en busca de propuestas ya dadas?, ¿no podríamos haberlas inventado?, ¿inaugurar una propuesta que, nutriéndose de todos los recursos a la mano (propios y extranjeros, pues ya sabemos que un arte ensimismado se jibariza) abriera un trayecto particular?

Aquí podemos apreciar cómo se encarna la reflexión de Bourdieu: el mecanismo estructurador del *habitus* modela esquemas de percepción, de pensamientos o de acción tan profundas que sus relaciones de sentido no conscientes no son capaces de mostrar otras alternativas –que por algo el sociólogo las llama prácticas improbables–. Todo indica que para instalar un giro moderno en las artes, la única vía concebible era la tachadura, fundamentada en la total nulidad del contexto cultural y lo que alberga su historia. Sólo lo dado por la hegemonía cultural parece haber sido lo suficientemente poderoso como para, parafraseando a Malvar, hacer “vivir a un cerebro y a una sensibilidad de pintor”.

No está de más recordar que esta postura contrasta con la de sus contemporáneos latinoamericanos. El Grupo Antropofagia, mientras proponía devorar al enemigo sacro, confiaba en la inteligencia del artista brasilero: planteaba engullir, romper y superar los cánones de lo ya dado, y así ofrecer un rasgo distintivo de *su* época y de *su* consciencia creadora. Y el grupo de artistas en torno a la revista Martín Fierro, particularmente Xul Solar, que se abrió a las innovaciones planteadas por la Escuela de París previo tije retazo de todo cordón umbilical (como señala el manifiesto), creyendo firmemente en la importancia del aporte intelectual de América; aceptando igualmente las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, en tanto de ello dependía su salud.

Como pudimos constatar, el escenario cultural chileno, a pesar de ser activo, rico y controversial, se presentó petrificado ante y por los llamados artistas vanguardistas. Además de no atender a los recursos culturales disponibles –ya sea originarios, mestizos o de inventiva urbana– y/o a los estímulos reflexivos propios de la conmoción político-social que se vivía, en otras palabras, en vez de elaborar/inaugurar un discurso y una

programática artística vinculada a los procesos culturales que les tocó vivir, se representó una realidad local irremediabilmente retrasada, mientras que el centro artístico del arte hegemónico se exhibió como un espacio iluminado que nos permitiría salir del estancamiento y de la oscuridad. Emar lo grafica así:

Montparnasse, barrio de artistas en París, en cuyos cafés, academias y exposiciones bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado, muchas ideas rancias sepultado y no pocas semillas que luego germinaron, han sido sembradas.⁷²

Para más adelante contrastar esta imagen con la realidad nacional:

Vacíos aumentados por la falta de puntos de comparación, por la carencia total de obras modernas en nuestro país, por la ignorancia total que hay aquí de toda una faz del arte plástico de hoy día. Estos vacíos hacen aparecer a las obras como hijas del capricho, del snobismo, de una moda.⁷³

Y, como es de suponer, siguiendo la lógica del *habitus* modernizante, frente a tan negado panorama, no queda más alternativa que dirigir con ansias la mirada hacia el arte hegemónico. Sara Malvar da cuenta de esta necesidad:

Para nosotros, en Chile, para quien quiera hacer un arte cualquiera, es de vital importancia el buscar la tradición, precisar en qué disciplina apoyará su esfuerzo (...) Necesitamos de documentos, de puntos de apoyo, de corrientes de ideas, de conocer, en realidad, a los grandes antiguos (no podría insistir bastante en el lamentable error en que puede inducir el conocimiento de los maestros por las fotografías de arte...) de saber, de cerca, lo que están haciendo los grandes modernos.⁷⁴

Pertinente es aclarar con exactitud dónde se encuentran esos puntos de apoyo a los que refiere Malvar, de forma tal de constatar los fundamentos en los que se cimentaron nuestros artistas. Luis Vargas Rosas publicita las nuevas pautas: "Hoy coloco a la pintura

⁷² *Ibíd.* p 53

⁷³ *Op. cit.* p 54

⁷⁴ *Op. cit.* p 5

como otro universo aparte, con sus leyes propias, su propia lógica y no como un reflejo de este universo sobre el cual marchamos”⁷⁵. Siguiendo la misma perspectiva, Julio Ortiz de Zárate describe la pintura:

(...) es una realidad en sí y por sí; una segunda realidad que tiene sus leyes propias, su existencia propia. Si así no fuese, la pintura perfeccionada hasta el máximo sería nuevamente la repetición de los objetos que nos rodean; un duplicado inútil, servil y por lo demás imposible.

Como vemos, el deseo de contar con puntos de apoyos eclipsa la voluntad de libertad y de ruptura respecto al mayor de los desafíos, a saber, cortar el cordón umbilical, devorar, cuestionar lo que estaba “en boga” en el arte hegemónico. Por el contrario, las operaciones para renovar el arte chileno dirigen nuevamente su mirada hacia París y sus corrientes, en este caso la sintética, iniciada por Cézanne: desarticulación de los códigos de la representación, simplificación geométrica, eliminación de la narrativa, entre otras. Este seguimiento no sólo los inhibe para inaugurar pautas propias, sino que los obnubila hasta el punto de hacerles creer que realmente estaban siendo libres de las pautas dadas por otros. Así, Luis Vagas Rosas llega a afirmar: “en arte hay que ser sincero, hay que realizarse plenamente, no realizarse según tal fórmula o concepto preconcebido”⁷⁶; como si las pautas constructivo-sintéticas, las que ponen a la pintura en un universo aparte, no fueran en sí mismas una fórmula ya concebida y desarrollada por Cézanne (varios años atrás).

Efectivamente podría objetarse que la práctica moderna ha utilizado recursos ya disponibles (ideas, procedimientos, medios, etc.) para generar sus revoluciones, sin embargo, esta siempre ha trascendido a ellos, transformando lo dado gracias a su subjetividad desplazada. Con todo, este caso ha sido a la inversa, se transformó un punto de apoyo en un programa definitivo. Así, sin mediar cuestionamiento, sin abrir una ruta

⁷⁵ *Op. cit.* p 48

⁷⁶ *Ibid.*

programática particular, se recorrió un camino ya abierto por otros, o, a lo sumo, con un trajinar particular.

Si seguimos el discurso de estos artistas podemos apreciar el fenómeno. Entre ellos habitaba la concepción de que, existiendo una gran diversidad de tendencias en París, se podría elegir una de acuerdo a las necesidades expresivas propias. Al parecer, esta gran variedad hacía pensar al artista que “elegía” o “construía” un camino propio, aun cuando ese camino estuviera trazado por otro. En la entrevista realizada por Jean Emar a Camilo Mori podemos reconocer con mayor claridad esta disposición:

- Qué corriente fue la que más le interesó.
- El Cubismo como principio de estética pura, como expresión quintaesenciada de la plástica.
- ¿De modo que hará usted cubismo?
- No, porque el cubismo no lo entiendo. Sé adónde van los cubistas y ello me parece muy bien, mas yo no podría ir por el mismo camino. Por lo demás, lo que haré no me atormenta: entre Picasso y Matisse, hay sitio para todos. ¡Con tal de no quedar muy lejos de Derain!⁷⁷

Vuelven a resonar las ideas de Bourdieu: Ni los propios agentes artísticos alcanzan a percatarse que repetían la historia. Incluso llegan a pensar que realmente se ha llegado a emancipar la mente y que positivamente se ha avanzado. Si bien las propuestas del Grupo Montparnasse y sus afines no eran el producto de las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes, y su difusión no dependía de los aparatos institucionales chilenos, sus fundamentos seguían estando limitados por la misma lógica del *habitus* modernizante: adoptar rutas dadas a fin de asegurar el avance. Dicho de otro modo, cada una en su tiempo, la Academia de Pintura en seguimiento de la Academia Francesa o Montparnasse en seguimiento de la Escuela de París, estuvieron marcados por la misma disposición. Evidentes son las palabras de Emar al respecto:

⁷⁷ Op. p 38-39

La exposición del “Grupo Montparnasse” –en octubre del año pasado– fue una puesta al día de varios asuntos de interés estético. (...)

En seguida, eran todos ellos artistas que trabajaban con los materiales y expresiones propios de nuestra época, con aquéllos que formarán, poco a poco, el *standard* de hoy. Por lo tanto había allí la sumisión voluntaria a una disciplina, la disciplina que por muchas vías, pero con igual honradez y ardor, persiguen los movimientos vivientes de la actualidad⁷⁸.

Como vimos, el *habitus* modernizante, como sistema de disposiciones duraderas, transferibles, adaptables y compatibles a sus condiciones de existencia, omitió del horizonte la posibilidad de “lo inaugural contextual”, negando con esto la eventualidad de hacerse cargo reflexiva y críticamente de *su* posición. Eso sí, un factor cambió, o, más bien, se adaptó. En principio, la iniciativa de instaurar un sistema de arte moderno estuvo auspiciado, estimulado y dirigido por el Estado y sus políticas culturales, lo que constriñó forzosamente las libertades propositivas/creativas. Las artes, ante todo, debían cumplir con una función: ganar desarrollo y validación. Primero, eliminando cualquier rasgo de barbarie o retraso local, y, segundo, absorbiendo las luces del progreso metropolitano. Esta marca inaugural fue tan poderosa que, tal como vimos, y aun cuando el Estado no haya impulsado en principio esta nueva modernización, persistiendo la mentalidad del subdesarrollado, el mecanismo estructurador del *habitus* se adaptó a sus condiciones de existencia. En otras palabras, frente a la necesidad de establecer un orden nuevo, con o sin Estado, subsistió la tendencia a la autopercepción negativa, a la inadmisibilidad de una continuidad transformadora del legado cultural propio y a la sustitución de un legado cultural por otro metropolitano; en este caso, la sustitución de la tradición académica europea por la vanguardia europea. Así, la historia se repite. Y aun cuando se haya creído haber organizado estrategias de avance de manera objetiva, los cambios efectuados no dejaron de estar comandados por las condiciones pasadas del *habitus*.

Tal vez lo más lamentable de la contemplación de este paisaje es ver cómo tanto despliegue de determinación, de voluntades y de lucha terminó irrevocablemente en el

⁷⁸ *Op. cit.* p 116

mismo sino. Los teóricos y artistas chilenos llamados vanguardistas emprendieron grandes batallas por divulgar los nuevos códigos del arte. A causa de esto, en un comienzo padecieron la incompreensión, el rechazo y la obstinación de la postura oficial conservadora. Todo esto para avanzar, sin embargo, en la misma dirección.

Luego de que en 1929 se cerrara la Escuela de Bellas Artes y el gobierno enviase a estudiar a veintiséis artistas jóvenes a Europa⁷⁹, a partir de 1930 esta misma generación regresó a Chile para convertirse en los profesores y directores de la nueva Escuela de Arte de la Universidad de Chile, quienes pasaron a manejar la enseñanza, el Museo y la organización de los salones. Así, la “vanguardia europea” se convirtió en la nueva oficialidad artística chilena.

Sin duda este despliegue grafica anticipadamente las palabras que Alberto Pérez dirá en el futuro y que no se pueden olvidar: “si bien rompimos con todo un esquema académico, culminamos en un modernismo mimético de las formas europeas y norteamericanas, olvidando que debíamos crear con y de acuerdo al desarrollo de la historia latinoamericana...”.

3. El discurso en torno a la Escena de Avanzada

La programación de la Escena de Avanzada no se escapó de la lógica descrita. La condición para escenificar un tiempo nuevo hacia los años 70 y 80 también implicó exhibir un presente petrificado. La teórica francesa Nelly Richard, residente en Chile desde 1970, describió así el espacio artístico de entonces:

⁷⁹ La lista estaba conformada por: Luis Vargas Rosas, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori, Tótila Albert, Jorge Madge, Isaías Cabezón, Emilia Ladrón de Guevara, Julio Vásquez, Oscar Millán, Graciela Aranis, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco Délano, María Valencia, René Meza (Moya) Campbell, Héctor Cáceres, Teresa Miranda, Laura Rodig, Armando Lira, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante, Roberto Humeres, Ignacio del Pedregal, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Marcial Lama, Rafael Alberto López.

Escena primaria porque geográficamente está sustraída de toda instancia superior (internacional) de control informativo, porque carente de organismos y aparatos culturales que encuadren proposiciones sueltas en un marco histórico de apreciación, porque carente de discursos que mediaticen los estímulos perceptivos en la precedencia de un saber.⁸⁰

En otras palabras, la teórica se instaló en un espacio carente de “desarrollo” tal como antes hizo Cicarelli, con la plena certeza de que el progreso estaba en otra parte (instancia superior “internacional”). Esto prueba que la disposición del *habitus* en Chile no fue unilateral, pues tanto los actores de la cultura hegemónica, como los de la cultura recesiva jugaron sus roles en la trama de nuestra historia.

Efectivamente el discurso de la Escena de Avanzada se instaló en un tiempo histórico de libertades coartadas, en plena dictadura militar. Como se señaló en capítulos anteriores, el violento orden político instaurado tras el Golpe Militar de 1973 provocó un desconcierto que afectó no sólo a lo político, sino que también a las artes. La fuerte presencia de control, vigilancia y administración de la sociedad vetó ese gran escenario que en los años 60 había sido el espacio público. Se aislaron o desarticularon espacios culturales institucionales, inhibiendo el intercambio cultural interno y con el resto de América Latina. Y, posteriormente, se estimuló el mecenazgo cultural a manos de la empresa privada, consolidando así la concepción de la cultura como un bien económico.

Ciertamente el escenario cultural fue, más que primario, desolador. Sin embargo, hay que recordar que las respuestas de la cultura no se hicieron esperar. De la mano del resurgimiento de la utopía democrática y de las organizaciones barriales enfocadas a articular actividades culturales de carácter contestatario y testimonial, surgieron ingeniosas prácticas discursivas en las artes, como las elípticas, metafóricas o interpelantes que, a fuerza de eludir la represión y la censura, adaptaron su expresión para poder sobrevivir. Una vez recobrado el aliento tras el *shock* provocado por el horror, la cultura (no la institucionalidad) se puso en marcha con bríos sorprendentes, sobre todo considerando las condiciones de represión imperantes.

⁸⁰ Nelly Richard (1981: 9)

En ese sentido, el paisaje retratado por Richard, al igual que el de Malvar, desencaja. Ciertamente la institucionalidad era precaria, el discurso de las artes desde la perspectiva francesa era “otro”, y la comunicación con circuitos culturales internacionales casi nula; pero estos aspectos en ningún caso podrían retratar a la escena artística en su totalidad. La precariedad de la imagen nos da nuevamente aviso que se acerca la instalación de un discurso de cambio. Cambio que, como vimos, se realiza bajo la forma del “borrón y cuenta nueva” en dos sentidos: la negación avergonzada y la omisión. Ambas estuvieron presentes en el discurso de Richard. En primer lugar, la negación avergonzada dirigida hacia la estética combatiente, y, en segundo lugar, la omisión hacia la borradura de los trabajos experimentales realizados por artistas anteriores al Golpe. Veamos.

Luego del Golpe de Estado, el campo artístico chileno, en especial las expresiones de mayor popularidad como el teatro, la música y el folclor⁸¹, pasaron progresivamente a constituirse como un espacio que posibilitó el reagrupamiento de los fragmentos quebrantados; así, la adhesión comunitaria reconsolidó los nexos de pertenencia. Como dice la misma Richard, “el arte reemplazaba a la política que había sido vedada, cohesionando las identidades disgregadas por el quiebre de 1973”⁸². Sin embargo, la teórica critica fuertemente la estética del compromiso, reprochando su tendencia a adoctrinar, a persuadir ideológica y combativamente. Este quiebre lo describe así. Cuando en 1977 la Escena de Avanzada surge, emerge con violencia:

⁸¹ Hacia 1975 surgen movimientos de teatro independiente que rescatan una expresión nacional y popular para ocuparse, siempre desde un lenguaje indirecto, de los problemas del país y la contingencia política. Surgieron compañías como Imagen, Teatro del Ángel, La Feria, Taller de Investigación Teatral, Teatro Universitario Independiente, por mencionar algunos. Se destacan también los dramaturgos Juan Radrigán, en Chile, y Jorge Díaz, en el exilio. A mediados de los ochenta aparecieron Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, Mauricio Celedón y Teatro del Silencio, Alfredo Castro y Teatro La Memoria, La Troppa, el dramaturgo Ramón Griffero, entre otros. En la música, desde 1974 en adelante, la corriente de resistencia a la dictadura fue marcada por el Canto Nuevo. Una generación de cantores y conjuntos jóvenes se reunían en peñas, parroquias y actos solidarios para contrarrestar los efectos de la censura. Los exponentes más representativos del Canto Nuevo fueron Schwenke & Nilo, Santiago del Nuevo Extremo, Quelentaro, Sol y Lluvia, Isabel Aldunate, Eduardo Peralta, Barroco Andino, Eduardo Gatti, Nano Acevedo, y otros. Las peñas folklóricas se configuraron como un refugio cultural y político para la disidencia, ayudando a la agrupación y reactivación del movimiento popular chileno. En ella se presentaban cantantes, poetas, grupos de baile y conjuntos folclóricos. Se destacan la Peña Doña Javiera, La Fragua, El Yugo, La Parra, El Cantor, entre otras.

⁸² Nelly Richard (2014: 128)

La serie de transformaciones conceptuales con la que la “avanzada” sacudió al sistema de producción artística, no sólo trasgredió las coordenadas de valoración estética consagradas por el arte tradicional. También infringió la ortodoxia del pensamiento político acostumbrado a subordinar lo cultural a los imperativos de la representación social y política.⁸³

Comprensible es que existan planteamientos teóricos que, ya sea por frustración o decepción por un proyecto truncado y/o fracasado (el de la Unidad Popular), ya no quieran estar al servicio de facilitar sus persuasiones; sin embargo, esta ruptura puede también contener rasgos del atávico estigma de la identidad del subdesarrollado. Complejo que resurge, precisamente, cuando se entra en comparaciones con los parámetros dictados por las metrópolis. No está demás decir que las pautas dictadas en aquellos años fueron bastante claras en su rechazo al contenido y al sentido unitario. El arte hegemónico postuló eliminar todos los elementos externos a su campo que pudieran condicionar su elaboración. Oyarzún lo explica:

Lo que acontece en la obra de arte moderna es, así, esta doble operación: la neutralización del sentido, como acceso del sentido al espacio de su despliegue a través de la impugnación de las jerarquías, y la producción del sentido, como el recorrido de la pluralidad que este mismo espacio (plural) suscita en el sentido.⁸⁴

Según esto, se puede comprender el porqué de la aberración a la transparencia del mensaje combativo o su sentido único. Oyarzún explica que para el arte moderno (hegemónico) “la equivocidad es el arma del hombre que sufre la ausencia de la certeza del sentido; es el insulto del hombre incierto. Por el ingenio del equivoco que pluraliza los sentidos”⁸⁵. Fiel a este postulado, Richard enfatiza la desconfianza de los signos de su tiempo, de los sistemas totalizantes, en particular de las ideologías, tanto de las oficiales como las de la izquierda militante. Para la teórica, estos signos habían dejado de ser

⁸³ Op. cit. p133

⁸⁴ Pablo Oyarzún (2015: 52)

⁸⁵ Op. p 46

plenos y unitarios. Además de la crítica a la transparencia del mensaje combativo, añade la falacia de su sentido único. Lo que la oficialidad moderna (valga la contradicción) dictaba era –como dice Richard– que la obra expresara “la inarticulación de un yo que carece de correlatos fijos y cuyas categorías subjetivas fluctúan entre procesos de identidad todos ellos mutantes y reversibles”⁸⁶. En otras palabras, la equivocidad debía ser el arma de la Avanzada. Por tanto, además de la neutralización del sentido militante y/o testimonial, se debía sumar la activación de una pluralidad de sentidos. He aquí uno de los aprietos más poderosos con respecto a la modernización artística emprendida en el discurso de Richard: las operaciones para actualizar el arte –la extrema disolución de sentido y equivocidad– entran en conflicto con la propia contemporaneidad, a saber, con la necesidad de exponer, mostrar y comunicar el horror de su tiempo. Más adelante veremos con más detención la inorganicidad de su efecto.

Willy Thayer desestima el carácter rupturista del planteamiento de la Avanzada, argumentando que el Golpe, al haber eliminado cualquier posibilidad de representación, convertía a cualquier gesto rupturista, de desarme, en un mero simulacro:

Las prácticas de la Avanzada no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo, o en términos de una voluntad de desmantelamiento de la institución representacional, porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte, sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una seguidilla de golpes, seis años de golpe (1973/79), políticas de shock y decretos de la Junta Militar.⁸⁷

Para Thayer, cualquier afán de ruptura se disolvía en lo ya realizado por la dictadura, por tanto, a lo más, se reproducía la ruptura realizada por el Golpe. ¿Se puede quebrar lo ya quebrantado? Tal vez no. Sin embargo, a diferencia de lo que postula Thayer, sí era posible quebrantar lo que estaba siendo reformulado y transformado mediante nuevas estrategias, es decir, la estética del compromiso. Esta estética, que se consolidó como

⁸⁶ Richard *Op. cit* 133

⁸⁷ Willy Thayer (2003:55)

tradición (partidista o barrial) durante la Unidad Popular mediante el muralismo militante y el artista al servicio de la causa social, venía siendo reinventada justamente para estimular la adhesión comunitaria. Recordemos que en los años 60 y principios de los 70 antes del Golpe Militar, los artistas llevaron activamente el arte al espacio público. Además de explorar nuevas formas como el collage o el objeto, su planteamiento buscaba dar valor a la relación del artista con la sociedad. El imperativo era democratizar la cultura, hacerla accesible a todos, de tal forma de ampliar un espacio que antes sólo había sido destinado a la alta cultura. Se trató de una estimulante y poderosa respuesta, sobre todo considerando los recursos a la mano, frente a las inquietudes y desafíos de *nuestra* modernidad. Tras el Golpe, este compromiso intentó ser revivido, algunas veces reproducido, otras, rearmado con nuevos códigos acorde a los tiempos; es decir, menos directo. O dicho de otro modo, a prueba de la censura. Así, la relación del artista con la sociedad se fue ajustando a las nuevas condiciones y necesidades: a la urgencia de resistencia y reflexión frente a la borradura cultural/política que el régimen militar imponía.

Desde esta perspectiva, es totalmente posible quebrantar la re-posición de la “voluntad del compromiso”. De hecho, así ocurrió. La tachadura y el menoscabo fueron tan reales que pesan hasta el día de hoy en las apreciaciones teóricas y, en parte, en las prácticas artísticas. En *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*, de 1986, uno de los desafíos que expone Richard fue:

(...) reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica de los poderes establecidos.⁸⁸

La estrategia discursiva para romper con el sentido militante, testimonial o comprometido fue catalogarlo como “literal” o “univoco”, lo que bajo el código

⁸⁸ *Op cit* pp 15-16

internacional representaba todo un signo de retraso (signo equivalente a la antigua barbarie o rusticidad). Las obras que albergaran esa voluntad direccionada o sentido unitario fueron vistas como todo un extravío de las pautas en boga. Recordemos que Richard postulaba a que “lo político” debía realizarse sin correlatos fijos, recurriendo a la pluralidad de sentidos, a la equivocidad y a la neutralización del sentido militante y/o testimonial. Su apuesta, como lo dictaba la pauta hegemónica, debía dirigirse hacia lo formal:

La escena de “avanzada” marca el surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; prácticas para las cuales sólo la construcción de lo fragmentario –y sus elipsis de una totalidad desunificada– logra dar cuenta del estado de dislocación (...).⁸⁹

Como vemos, el dictamen “sólo lo fragmentario lograba dar cuenta...” tiene más bien el semblante de una fórmula que intentaba establecer cómo debía ser el arte “avanzado”, al modo de: “los seres superiores ordenan...” que la capacidad artística de responder a la coyuntura política debe circunscribirse sólo a lo fragmentario, a la disolución de los géneros y a la equivocidad. Aquí se olvida que el compromiso artístico-político no se constituye por el simple hecho de utilizar dichas estrategias sin más. La asociación de lo político con la ruptura del lenguaje no siempre era pertinente, ni tampoco siempre efectiva.

Además, negar *a priori* una producción artística por el mero hecho de formularse desde la doctrina del compromiso, del contenido o sentido unitario, o desde los géneros o soportes tradicionales –en especial la pintura– parece arbitrario. La realidad artística no podía ni puede plantearse como blanco o negro. En primer lugar, porque la estética del compromiso no descartaba la apropiación de todos los recursos disponibles, incluyendo las conquistas del arte moderno. Y, en segundo lugar, porque si bien muchas propuestas acordes a la doctrina del compromiso pueden haber caído en lo panfletario, o como dice

⁸⁹ *Ibíd.* p16

Richard, en la subordinación ilustrativa al repertorio ideológico, otras se desplegaron a través de formulaciones que, expresando sus adhesiones políticas, no se configuraron desde un despliegue dogmático ni persuasivo. Pienso en la obra de Alberto Pérez de los años 80.

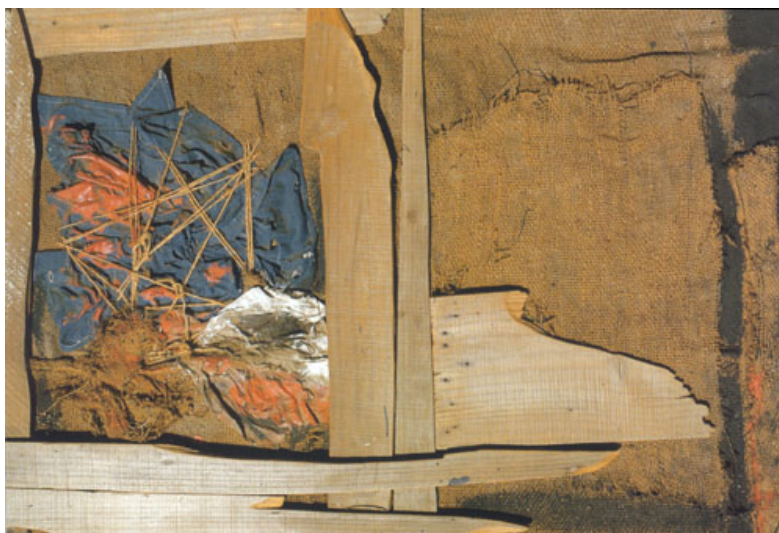


Figura 12
Alberto Pérez
Bandera Lonquén, 1985

La metáfora de la bandera como cuerpo de los chilenos se conecta, en esta obra, con la materialidad de tablas y tierra que, como capas de olvido o silenciamiento, esconden el hallazgo de detenidos desaparecidos en los hornos de Lonquén, en plena dictadura.

Efectivamente el *pólemos* moderno rompe/establece propuestas para el “avance” artístico, donde el progreso es entendido como la necesaria renovación que estremece el estado de estancamiento propio de la tradición, la regulación, la convención o la oficialidad. Sin embargo, la ruptura que propuso Richard, si bien fomentaba un desvío necesario para el desarrollo artístico, tuvo la particularidad de desplegarse desde el código

del desdén. Richard desestimó todo aquello que no calzara con los parámetros aprobados, oficializados o en boga en el arte hegemónico. Por tanto, la observación aquí no está enfocada al hecho de la ruptura, sino a su tenor.

Otra negación importante fue la omisión. En el discurso de *Márgenes e Instituciones...*, se prescindió por completo de la referencia al trabajo planteado por artistas chilenos anteriores a la Escena –Francisco Brugnoli, Juan Pablo Langlois, Guillermo Núñez, entre otros– que, curiosamente, rondaban en torno a los mismos problemas de la supresión de géneros, el trabajo objetual y la experimentación que Richard postulaba. Brugnoli reclamó, de hecho, que el discurso de la teórica eliminaba la posibilidad de remitir a la historia. El artista señala:

Lo que me aproblemaba en ese entonces era la negación de referencias que había ahí, un planteo que parecía negar los antecedentes en Chile. Lo que me preocupaba era la posibilidad de una reflexión sobre la continuidad de una historia del arte, más allá de una mera superposición de tendencias.⁹⁰

Esta omisión terminó convirtiéndose en una suerte de cortina de humo que opacó la realidad a fin de justificar un nuevo orden. Y claro, frente a tan negado panorama, no hubo más posibilidad que dirigir la mirada hacia aquello que ya era reconocido como avanzado. De la misma forma que en las modernizaciones anteriores, el discurso para actualizar al arte chileno debía dirigir su mirada hacia el “nuevo” paradigma, en ese caso, el de la neovanguardia internacional de los años 50 y 60.

Cuando hablamos de neovanguardia internacional, nos referimos a un conjunto diverso de artistas norteamericanos y europeos de los años 50 y 60 que, frente al agotamiento de un formalismo institucionalizado (formalismo de Greenberg), retomó procedimientos vanguardistas de los años 10 y 20, tales como el collage, el ensamblaje, el *ready-made*, la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida⁹¹. Sus prácticas se vinculaban con los conceptos más radicales de la experiencia de las vanguardias históricas,

⁹⁰ Francisco Brugnoli (2002: 2-3)

⁹¹ Hal Foster (2001)

aquellos que cuestionaban la condición del artista, de la obra, de sus lenguajes y estructuras de significación y, finalmente, sus formas de organización como museos y galerías. La neovanguardia pretendió modificar el control del discurso del arte como un acto liberador, de tal forma de reintegrar el arte a la praxis vital. Surgen nuevas formas de contracultura como el *pop*, el *happening*, el arte corporal, el minimalista y el conceptual. Todo esto amparado por el trabajo teórico de críticos vinculados con el nuevo paradigma del post-estructuralismo como Rosalind Krauss, Benjamin H.D. Buchloh, Douglas Crimp, Craig Owens y Hal Foster⁹².

En *Márgenes e Instituciones...*, no son pocas las páginas en que Richard alude a reconocerse como un conjunto diverso de artistas e intelectuales de categoría neovanguardista: páginas 26, 33, 34, 109, 120, 130, 132, 135. Esto, sólo considerando las menciones explícitas, ya que las implícitas son aun más voluminosas. Sería, empero, injusto no mencionar que, a diferencia de las modernizaciones anteriores, existió un gran esfuerzo por ajustar los postulados metropolitanos a la realidad nacional. Para esto Richard proponía asociar el quiebre del sentido, de la representación y de los estatutos artísticos con el quiebre de lo nacional. Esta programática se planteaba sobre dos ejes: primero, proponiendo una ruptura de las estructuras de significación. Postulaba liberar el orden y el sentido unitario de la obra mediante diversas y complejas estrategias de resignificación, en especial, poniendo énfasis en lo formal y en lo experimental:

Con estas extensiones de técnicas y formatos, el arte de la “avanzada” se propuso criticar la tradición de las Bellas Artes que consagra el oficio pictórico en la exclusiva convención del cuadro, desplegando la inventividad de obras que llevaron los recortes de fronteras del género artístico hasta sus límites de experimentación y riesgo.⁹³

Y, segundo, cuestionando el estatuto del artista, de la obra y sus formas de organización. Postulaba la disolución de los géneros y de la institucionalidad del arte,

⁹² Víctor del Río (2006)

⁹³ *Op cit* p 94

redefiniendo las condiciones de posibilidad del arte y su función en la cultura como reingreso en la praxis vital:

La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social.⁹⁴

Según lo planteado, es inevitable entonces hacerse la pregunta: ¿por qué debiéramos asociar la borradura de los géneros, el cuestionamiento de la institucionalidad del arte y el artista, la necesidad de vincular arte y vida, con, como dice Richard, la energía pulsional que libera los márgenes impuestos por el autoritarismo militar? Por qué, si estas mismas operaciones ya habían sido realizadas por artistas internacionales y nacionales en plena democracia. O, dicho al modo Thayer: ¿es posible quebrantar lo quebrantado antes por artistas como Brugnoli, Pérez o Langlois? No es acaso esta una discursividad que, omitiendo el antecedente, reproducía la ruptura ya realizada por ellos. Además, ¿por qué tomar estas operaciones como una afrenta en contra del autoritarismo? Por qué, si en la práctica, el cuerpo dictatorial era totalmente ignorante e indiferente a este tipo de modernizaciones del arte.

En principio se puede argumentar que el quiebre del sentido unitario era algo “nuevo” en el discurso nacional. Como decían, sólo la equivocidad del hombre que sufre la ausencia de la certeza de sentido puede ser... ¿un arma? ¿Por qué un arma si las restricciones militares en Chile se circunscribían al contenido militante y no a los sentidos equívocos del arte? (no hablo del doble sentido; asunto que veremos más adelante). La custodia de las fronteras del “Orden” –como Richard lo llamaba– acotó y vigiló la circulación de los signos artísticos sólo en tanto albergaran un contenido combativo o testimonial explícito o implícito, cosa que Richard rechazaba de forma tajante.

⁹⁴ *Op. cit* p 90

Sostengamos, al menos, que la equivocidad puede esgrimirse como “el insulto del hombre incierto”. Sin embargo, como veremos luego, para que un insulto sea recepcionado es fundamental la inteligibilidad de la metáfora del sinsentido, justamente para que el receptor no quede excluido de los códigos de comprensión y pueda “sentirse insultado”. Vuelvo a decirlo: el cuerpo dictatorial era totalmente ignorante e indiferente a ese tipo de gestos.

Efectivamente, la equivocidad en muchas de las obras de los artistas vinculados por Richard a la Escena de Avanzada fue una consecuencia expresiva real a causa de que, tras el Golpe Militar, los signos ya no eran plenos ni unitarios (como en la obra de Eugenio Dittborn). Sin embargo, en el discurso de Richard la metáfora del sinsentido, maniobrada bajo la lógica de un deseo político-utópico, no siempre estuvo ajustada a la práctica. Muchas veces fue una consecuencia de la dislocación que provocó el Golpe, más que una operación programática e intencionada. Por otra parte, el uso de medios o expresiones no tradicionales como la *performance*, la mixtura de soportes o la incorporación de medios tecnológicos, no fue necesariamente esgrimido por los artistas como una metáfora de contraataque. Tampoco los lenguajes y soportes tradicionales fueron obligadamente asociados con la oficialidad militar/conservadora.

Una reflexión elocuente la entrega Juan Domingo Dávila, quien, siendo incluido por Richard en la Escena de Avanzada, no dejó de sentir el peso de las directrices que marcaban las problemáticas “competentes” y los prejuicios en torno a la pintura. En 2016, tras el cierre de su muestra *Imagen residual* en Matucana 100, en una entrevista al diario La Tercera el artista critica duramente estos aspectos:

Esa energía vital que se veía en la Escena empezó a desintegrarse, ese hacer de arte-vida que proponía el vanguardismo se volvió una especie de burocracia, una cosa muy siniestra, casi parecido a cómo la dictadura cortó radicalmente el flujo sociohistórico de Chile. Creo que la Avanzada hizo un espejo contrario, al ser poseedores de una única verdad: negaron la pintura y cualquier otra forma de hacer arte por la tradición formalista, no abriendo posibilidad alguna a la creación al margen del arte y política, y esa fue mi

experiencia; como pintor lo mío fue rechazado como algo menor. Me ilusioné con un debate posible y me encontré con una versión en reverso de la dictadura, y por mucha intención de pensar que sí vamos a salir de esta escena de arte “envenenada”, es más bien una ilusión, porque hasta hoy veo que existen los mismos elementos de profascismo.⁹⁵

Observación que no sólo se hizo en virtud de la claridad que permite la distancia en el tiempo. Incluso en su época, el grupo CADA –también incluido por Richard en la Avanzada– levantó una crítica en relación a la invalidación de formas de expresión tradicionales como la pintura. En una entrevista realizada a CADA en 1981, María Eugenia Brito pregunta por el modo en que se relacionan con otros artistas del panorama nacional. El colectivo responde:

(...) nuestro intento ha sido ampliar los espacios que le son asignados al arte, y por eso no estamos en la discusión estéril si es válido o no pintar, esculpir o escribir un libro, para nosotros ese es un problema ficticio. Si alguien quiere pintar que lo haga, es necesario dar cuenta de la realidad a ese nivel.⁹⁶

Como vemos, con el levantamiento activo en Chile del vínculo entre arte y teoría, surgió un nuevo problema que le dio mayor profundidad a la inorganicidad constitutiva de nuestro arte: surgió la discontinuidad entre la práctica artística y el discurso teórico; asunto que ciertamente excede la materia de esta tesis. En lo que nos concierne, todo indica que, contraproducentemente, el programa de Richard acotó y vigiló la circulación de los signos artísticos con el fin de ajustar conceptos y pautas del arte internacional neovanguardista a las propuestas del arte chileno.

Pero volvamos al *habitus* modernizante. El contexto cultural, las herencias y las particularidades creativas se presentaron entonces como funestos. De hecho, la borradura fue tan radical que el legado de artistas experimentales ni siquiera existió. Fue así como no quedó más que actualizarse y ponerse al día. “Borrón y cuenta novedosa” que

⁹⁵ Juan Domingo Dávila (2016)

⁹⁶ María Eugenia Brito (1981: 23)

indudable e inevitablemente generó una discontinuidad histórica y artístico/discursiva en la escena artística general del país.

A modo de conclusión VIII

Como pudimos comprobar, tres son las constantes que se aprecian en la base de esta negación avergonzada: la autopercepción negativa, la inadmisibilidad de continuidad transformadora del legado cultural propio y, como consecuencia, su ruptura/sustitución por otra fórmula metropolitana. Base que, desde los tiempos fundacionales de la nación, fue percibida como necesaria para edificar un tiempo nuevo para el progreso. Particularmente para el campo artístico, y como reflejo de lo anterior, edificar un tiempo nuevo significó ponerse al día con pautas que, si bien fueron novedosas para la realidad local, no eran nuevas en el sentido inaugural/contextual.

En torno al tiempo de la Academia, Luis Amunátegui se lamentaba por el legado de los pintores quiteños. Diego Barros Arana describía a la pintura local como malos borriones, protestando además por el desconocimiento que en Chile había sobre el desarrollo del arte; razón por la cual elogió tan ampliamente la llegada e instalación del modelo de Alejandro Cicarelli entre nosotros. Por otra parte, el retrato rústico del país que presentaba Rugendas no iba alineado con las aspiraciones de quienes ostentaban el poder político y cultural, etc. Frente a este paupérrimo escenario, no quedaba más que borrar lo funesto y ponerse al día para salir del estancamiento. Sustentada en todas estas negativas apreciaciones, la posibilidad de desarticular crítica o interpretativamente los recursos propios, o de apropiarse transformadoramente de otros aportes desde una perspectiva contextual, simplemente no existió. La única vía fue romper y sustituir. Así, en pos del progreso, se instaló un sistema de enseñanza, de ideales, de cánones de belleza y buen

gusto decididamente desarraigado de la cultura nacional; dirigido, en cambio, a enmascarar u omitir cualquier rasgo de la vergonzosa rusticidad y barbarie local.

Repitiendo esta estructura, durante el tiempo de Montparnasse, Mori afirmó la casi nula existencia de algo bueno en nuestro arte. La causa: la cordillera que detuvo el paso de todo lo “avanzado”, de las buenas obras y conceptos. Por su parte Malvar reclamaba por la incomunicación y la falta de instituciones de arte. A pesar de que el escenario cultural chileno era activo, rico y controversial en aquel tiempo, este ambiente se presentó petrificado. Malvar negaba la existencia de un estímulo lo suficientemente poderoso como para sentir que en Chile se estaba haciendo pintura, y que “eso vive e importa”; contando sólo la letra muerta de los libros, las fotografías y las pocas e insuficientes revistas para estimular la inteligencia y la sensibilidad del artista.

Habiéndose desplegado la cortina de humo, a saber, el “borrón”, tocaba entonces concretar el resto del impulso de antaño: la “cuenta novedosa”. Frente al mísero escenario, borrar lo funesto y ponernos al día para así salir del estancamiento era lo gravitante. Por lo tanto, lo que seguiría en la argumentación era justificar la adopción de los fulgores artísticos de Europa. Nuevamente, la opción de utilizar los recursos locales disponibles o de reelaborar/inaugurar una programática artística a partir de los acervos que venían de lejos, era una alternativa fuera de toda posibilidad de concepción. Por el contrario, para renovar el arte chileno, las operaciones discursivas dirigieron una vez más su mirada hacia París y sus corrientes, en este nuevo caso, la sintética, iniciada por Cézanne. Ni los propios agentes artísticos alcanzaron a percatarse que en estas disposiciones se repetía la historia...

Redundando en la estructura, el discurso de Richard, de la misma forma que lo hizo el de Cicarelli y Emar, se instaló en un espacio petrificado: primario, carente de desarrollo, sustraído de toda instancia superior de conocimiento, desprovisto de instituciones y agentes culturales competentes; y claro, según los parámetros “avanzados” de la época, vergonzosamente lleno de univocidad de sentido y de pintura. La teórica tenía plena certeza de que el progreso artístico estaba en otra parte. Y a pesar de que el escenario

cultural chileno contó con ricas y variadas respuestas ante la opresión, con reelaboraciones de la estética del compromiso, con antecedentes de propuestas que rondaban en torno a los problemas de la supresión de géneros, del trabajo objetual y la experimentación, el escenario cultural fue representado como inmóvil y vacío. Entonces, no quedaba más que borrar lo nefasto y ponernos al día para salir otra vez del estancamiento. Como es de suponer, lo que seguía en su argumentación era la adopción de los destellos de la neovanguardia internacional. Insisto, los mismos agentes artísticos no alcanzaban a percatarse que en esas disposiciones se repetía la historia. Nuevamente, la opción discursiva de reutilizar los particulares recursos o avances artísticos locales, la opción de inaugurar una programática artística nueva a partir de lo dado, por muy distinta que esta reelaboración haya sido expresada, estuvo fuera de toda posibilidad.

En general, el desdén hacia los recursos locales y las particularidades artísticas ha sido la tónica. Donde la borradura ha sido tan radical que muchas veces el legado ni siquiera ha logrado persistir. Por otra parte, esa negación rotunda ha operado también como una ficción para hacer efectivo y productivo al “nuevo” discurso, es decir, no sólo para ganar desarrollo, sino también validación internacional en su puesta al día.

Retomando una cita inicial: en cada una de las respuestas de este “borrón y cuenta novedosa” está ese hombre/mujer de ayer. Están presentes, según proporciones variables, Cicarelli, Chacón, Sarmiento, Emar, Malvar, Richard. Esos que, por la fuerza de la historia, han sido parte de lo que somos hoy como resultado. La fuerte negación/omisión que, tal como ha señalado Brugnoli, llevó a una inevitable discontinuidad en lo artístico nacional. Veamos cómo se desarrolló este aspecto en el próximo capítulo.

Capítulo IV. Pautas inorgánicas

Lo decía anteriormente, la tónica de la modernización artística ha sido, junto con el tradicional rechazo del legado, incorporar ideas dadas a contrapelo de la realidad local. En este sentido, el *habitus* “adoptar para progresar” ha traído como problema el descalce contextual de las doctrinas importadas. Situación que, siendo parte de un sistema de disposiciones, se habrá de repetir mientras las condiciones del *habitus* no cambien.

Este fenómeno se produce principalmente ya que el estado material y espiritual que ha dado origen a estas pautas no son los mismos que los del medio local. Roberto Schwarz lo denomina “ideas fuera de lugar”. Para exponer su reflexión, da como ejemplo la disparidad e incongruencia existente entre la sociedad brasilera esclavista y las ideas del liberalismo europeo. En Brasil, con el fin de modernizarse, se montó una comedia ideológica donde la existencia de la esclavitud daba cuenta de la impropiedad de las ideas liberales que se pretendían adoptar. El anhelo de incorporar “ideas ilustres” de la época (en su caso las europeas) pesaba más que la necesidad de coherencia. Schwarz afirma que estas ideas fueron adoptadas con una peculiar forma orgullosa-ornamental, a saber, como prueba de modernidad y al mismo tiempo de distinción. El teórico es particularmente duro con las artes ya que señala que a ellas no se les exigía gran esfuerzo:

(...) pues siempre hubo mucho de adorar, citar, imitar, saquear, adaptar o devorar todas esas modas y estilos, de modo que reflejasen, en su deficiencia, la especie de tortícolis cultural en que nos reconocemos⁹⁷.

No obstante lo dicho, me inclino a apreciar esta concepción del “fuera de lugar” en las artes, no como un “total fuera de lugar”, sino como un descalce parcial que, justamente por esta razón, no logra (en su momento) articularse completamente con el tejido cultural. Es decir, aun cuando las ideas adoptadas puedan no calzar completamente

⁹⁷ Jorge Schwartz (2002 :11)

con la realidad local, tampoco han de ser enteramente impertinentes, pues éstas se han adoptado en función de necesidades acotadas a las condiciones históricas. A saber, el academicismo en función del proyecto republicano, el cezannismo en función de la apertura cultural, el neovanguardismo en función de la situación política. En otras palabras, aun cuando haya existido importación, su iniciativa pudo nacer a partir de necesidades inmediatas de cambio. Ahora, que estas importaciones se hayan adaptado realmente al contexto, es otra cosa.

El asunto es poner atención a que muchas de las pautas importadas desde Europa y E.E.U.U. no lograron articularse orgánicamente con la coyuntura. Esto se debió, en gran medida, al primer factor que citamos: la negación/omisión de la realidad local. De ahí que, como decía Lihn, su ajuste haya sido superficial o epidérmico, carente de una columna vertebral, eje o estructura de organización interna.

Aquí es importante no confundir lo inorgánico con los quiebres modernistas. Este último, si bien propone una ruptura y un desplazamiento para abrir nuevas propuestas creativas, gesta quiebres dialécticos con y desde su realidad: la ruptura y el desplazamiento no impide la organicidad sino que más bien la expanden.

En adelante hablaremos, entonces, de ideas inorgánicas o descontextualizadas, en tanto no nacen desde o con la trama cultural local. Veamos cómo se da este fenómeno en cada período.

1. El discurso en torno a la Academia de Pintura

Recordemos que la lógica de la historia de la primera institución de arte chileno marca la pauta y será la matriz generadora de respuestas adaptadas en el futuro. Como decía, este proyecto no postuló inaugurar un arte nuevo para la nueva nación, sino que trajo cánones artísticos ya consagrados, en este caso, los del neoclasicismo ajustado a la

metodología academicista. Ahora, si bien las aspiraciones de la élite por consolidar el proyecto republicano hacían pertinentes los valores asociados a estas pautas, su programación y despliegue en la realidad no lo fueron. Esto, porque desconocieron las condiciones y características sociales y culturales existentes. La exaltación de los valores de los mitos clásicos, el dominio de la razón por sobre las sensaciones y emociones, el sistema de enseñanza rígido y a puertas cerradas (copia de reproducciones dentro del taller), y la jerarquía temática, no tenían mucho que ver con la espontaneidad del chileno de la época y su particular sensibilidad por la naturaleza y el paisaje. Es que, siendo honestos, y dejando de lado los proyectos y las voluntades, durante aquel tiempo no teníamos mucho más que esta abismal y conmovedora tierra al fin del mundo. Elementos, por lo demás, nada despreciables para levantar un proyecto artístico.



Figura 13
Ernesto Charton De Treville
Plaza de Armas de Santiago, 1850 aprox.

Repasemos que, tras la independencia, nuestra primera modernidad fue más proyectiva que real. Si bien se experimentaba algo nuevo en tanto distinto a lo colonial, aun no se plasmaba su lógica integral en lo social, político, económico ni cultural. De hecho, los mundos no modernos persistían fuertemente. Es cosa de observar los contrastes que se exponen en el dibujo a pastel de Ernesto Charton realizado a sólo un año de la inauguración de la Academia (ver figura 13). Campesinos, vacas y carretas conviven con damas y señores ciudadanos; edificios coloniales (Correo Central, Museo Histórico Nacional y Municipalidad de Santiago) coexisten con edificios neoclásicos (fachada de la Catedral Metropolitana).

Sin embargo, o precisamente por esto, el deseo de los grupos dominantes por cristalizar un signo de modernidad y distinción, hizo que los influjos de la Academia borronearan la visión del contexto. Así, esta disposición aspiracional, inscrita en las modernizaciones artísticas futuras, introdujo e instaló pautas que no se integraron con profundidad a la realidad.

El inconveniente de estas importaciones fue que, ya que poseían el peso de la autoridad, tendieron a instalarse en el discurso sin mediar análisis o cuestionamiento alguno; lo que, principalmente en este período reproductivo, impidió una apropiación enraizada. Por otra parte, el hecho de ser pautas no sólo consagradas sino que acabadas, hizo más dificultoso rebatirlas, tanto para la tradición como para las prácticas divergentes. La tendencia ante el debate fue, más que inaugurar argumentos contextualizados para impugnarlas, importar argumentos disidentes previamente elaborados; lo que a su vez repitió y reforzó el “adoptar para progresar”.

Ya que en capítulos anteriores he desarrollado los contenidos estéticos y conceptuales asociados a la Academia –lo que dejó en evidencia su descalce frente a la realidad cultural–, centraré el análisis de las pautas inorgánicas ahora en sus detractores, en particular, en torno al debate trazado en contra de la Academia. Como podremos ver, disidentes o no, la disposición del *habitus* se repetiría.

Ya se dijo que Ciccarelli implantó un modelo de enseñanza con férreo apego a la tradición académica clásica y a los cánones grecorromanos. Esta rigidez impedía el desarrollo de la creatividad personal de sus alumnos, así como también coartaba una espontánea preferencia temática por el paisaje chileno que, a lo sumo, quedaba relegada a telón de fondo de los motivos históricos. Tal y como lo sostiene el reglamento de la Academia:

Art. 10. Para entrar en la composición histórica, deberá el alumno haber seguido un curso completo de literatura, o por lo ménos de retórica, i otro de filosofía a fin de entender i hallarse en estado de expresar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composición. Deberá también conocer los cinco órdenes de arquitectura i el dibujo de paisaje, para poder formar los fondos de los cuadros.⁹⁸ (sic)

Por tanto, la formación naturalista y los estudios de la pintura al aire libre no participaron de la programación curricular de la Academia. Desde la perspectiva del Director, es deducible que no era posible permitir el desarrollo de una temática menor. Únicamente en la pintura de historia podía alojarse la esperanza, no sólo de definir un eventual arte nacional, sino que de levantar el estímulo de la virtud en los ciudadanos.

La inflexibilidad de Ciccarelli ocasionó duras críticas en su contra por parte de un grupo de jóvenes recientemente retirado o que aún formaba parte de la clase de pintura, así como de parte del pintor francés de corte costumbrista Ernest Charton. Mediante discusiones publicadas en el periódico *El Ferrocarril* en 1859, sus ex alumnos reprocharon férreamente los métodos de enseñanza de Ciccarelli. Habían pasado diez años y aún continuaba haciéndoles copiar grabados y yesos, ignorando la perspectiva lineal y aérea; es decir, la academia al “natural”. Tampoco entregaba pautas de composición, del género del retrato y del ropaje. Así como tampoco les había enseñado a juzgar estéticamente las obras ni sus estilos⁹⁹.

⁹⁸ Decreto de Gobierno (1849:6).

⁹⁹ Josefina de la Maza (2012: 222)

Por otra parte, mediante una provocadora nota titulada *Desafío en concurso*, Charton invitó a Cicarelli a un duelo que apuntaba, en resumidas cuentas, a comprobar qué sistema era mejor para el estudiante de pintura: ¿un Apolo de Belvedere copiado con una luz de 45º grados o una academia dibujada al natural?¹⁰⁰ En definitiva, esta disputa era metodológica. Y si bien Charton, al invitar a Cicarelli a pintar en la plaza pública, desestabilizó las temáticas trabajadas en el ejercicio de la enseñanza del Director, su intención principal fue hacer visible las disparidades existentes en relación al funcionamiento, estructura y organización de la Academia Francesa y sus cursos formativos. Cicarelli limitaba la enseñanza de las bellas artes a la copia de bustos y grabados, por lo que los estudiantes jamás aprenderían a «ver»¹⁰¹.

A pesar del ánimo crítico, no asomaron entre estos argumentos cuestionamientos orgánicos o contextualizados. Tanto el grupo de jóvenes como Charton se basaron sólo en pruebas metodológicas provenientes de la Academia Francesa para dar cuenta de las falencias del ejercicio de Cicarelli, lo que no hizo más que reforzar lo epidérmico. Ningún planteamiento fue creado para impugnar, por ejemplo, que lo «*antique*» se presentara como un espacio atemporal e idealizado, de conocimiento rígido e inorgánico en relación a cultura chilena. O argumentar porqué el dibujo al natural pudiera ser más pertinente para la realidad local que una copia de un yeso o un grabado del dios Apolo. O porqué el aprendizaje de la perspectiva aérea, en una época cultural que se inclinaba aun hacia lo sensitivo, el espacio abierto y el paisaje, pudiera ser realmente más estimulante. En el fondo, esta protesta buscaba optimizar la enseñanza al pie del referente francés. A fin de cuentas, se buscaba conseguir una mejor Academia.

Por otra parte, también se dio un duro antagonismo entre Ciccarelli y Antonio Smith, uno de sus mejores alumnos. El joven artista rechazaba el intenso dibujo de modelado y los estudios mitológicos que determinaban los reglamentos de la Academia. Así, habiendo estudiado durante dos años sin encontrar ninguna cabida a sus intereses, dejó la

¹⁰⁰ Op. cit. p 220

¹⁰¹ Op. cit. p 223

institución para, luego, dedicarse de manera independiente al tema que realmente le motivaba: la pintura de paisaje¹⁰².



Figura 14
Antonio Smith
El río Cachapoal, 1870

Su propuesta paisajística –reconocida en el contexto de esta investigación como una práctica improbable– no sólo se alejó de los contornos y detalles de las formas, del dibujo analítico y la perspectiva, sino que también renunció a la narratividad de la pintura propia del género histórico. Por otra parte, se distanció del estricto dato científico/naturalista que describe o estudia la naturaleza; así como de la vertiente pintoresca o exotizante que registraba las peculiaridades de la naturaleza y de los habitantes locales, tan

¹⁰² Después de abandonar la Academia se instala en Valparaíso, desempeñándose como daguerrotipista. Al tiempo Smith se hizo oficial de caballería, lo que hacía suponer su alejamiento de la pintura. En 1853 su compañía fue enviada al sur para formar parte del destacamento que guarnecía en Chillán. Vicente Grez relata que ese cambio de clima operó en él una influencia poderosa. La gran naturaleza del sur lo impresionó (ver Vicente Grez (1882: 50)). De vuelta a Santiago y tras abandonar la Caballería, consiguió trabajo como caricaturista en la revista *El Correo Literario*, medio de oposición al gobierno de Manuel Montt. En 1859, los conflictos políticos de la revolución provocaron la salida de Smith hacia Europa, situación que enriqueció su formación artística. En París se dedicó a hacer copias de paisajistas contemporáneos en el Museo del Louvre y en Florencia retomó formalmente sus estudios de pintura con el pintor de paisajes Carlo Markó.

predominante en los artistas extranjeros. Aun tratándose de paisajes intervenidos, la obra de Smith hace que de la experiencia directa con la naturaleza surja una atmósfera emotiva, pero al mismo tiempo identificable. En su trabajo se conciertan vivencias, observación detenida del paisaje y rechazo a la institución, para configurar una prematura propuesta con carácter propio, a toda regla de fuera moderno. Smith se reveló frente a la normatividad operante, renunciando a obtener reconocimiento en pos de su autonomía.

Podría afirmarse que esta disputa tocaba el antagonismo estético entre clasicismo y romanticismo, sin embargo, aun cuando se presente esta en una versión transculturizada –como lo esboza Catalina Valdés¹⁰³–, cualquier trasunto de dicha fórmula caería inevitablemente dentro del paradigma de la similitud, lo cual dejaría a su vez fuera el factor crítico/analítico de la especificidad. En suma, la utilización de estos términos para definir nuestra historia artística resulta problemática. Primero, y en este caso, porque el discurso de Charton y los estudiantes enfrentaba a la Academia para cuestionar su insuficiencia y rigidez metodológica, no así para debatir sus contenidos y concepciones clasicistas. Y, en segundo lugar, porque la práctica pictórica de Smith no desarrollaba un paisaje romántico en sentido estricto, esto es, como despliegue de la imaginación poética mediante imágenes que trabajan con un lenguaje figurado de la naturaleza. Por lo tanto, la disputa europea –cuya realidad material y espiritual era tan disímil a la chilena– no alcanza a hacer visible la raíz y la particularidad de la ruptura que Smith instaló.

Si bien la confrontación de Smith surgió a causa de la incompatibilidad entre las rígidas exigencias de la Academia y su personal necesidad de libertad y creatividad, ¿era posible ser romántico (en sentido estricto) en un territorio donde la modernidad aún no llegaba; donde la racionalización de la vida, el peso sofocante de la tradición o del bullicio de las ciudades nos impulsaban a volver la mirada a la naturaleza? Me parece que la respuesta es no. Y me atrevo a señalar que la verdadera lógica de este inexactamente llamado romántico, operó más bien a nivel de su oposición a lo ilusorio, a lo postizo, a lo engolado y, por cierto, a lo inorgánico de las pautas impuestas.

¹⁰³ Catalina Valdés (2014: 3)

Smith plasmó en sus telas un eco procedente de la conmoción que le provocaba el paisaje de *su* tierra; y ese “su” lo cambia todo¹⁰⁴. Es decir, el ojo observador no era el del artista viajero que en su paso fugaz debe registrar y/o analizar los datos de una realidad otra. Tampoco del artista foráneo que, desde la Colonia, venía fantaseando la percepción de América mediante el filtro de lo indómito, lo bárbaro o lo exótico. No se trataba de los ojos del viajero o del conquistador, sino de un sujeto abierto a su propio espacio. Smith estaba en casa. Y si bien no exponía el dato geográfico fiel, sí podemos reconocer en su obra las características del paisaje local: de esa insondable y solitaria tierra. De hecho, esta voluntad se expresó también a través de los títulos que usó, los cuales aportaban un señalamiento al sitio específico: Río Cachapoal, Amanecer en cordillera, El Valle de Santiago, Valle de Aconcagua, entre otros. Hipótesis que se refuerza cuando estos se contrastan con los inespecíficos títulos de las pinturas realizadas durante sus estudios en Europa: Sol poniente, Tarde oriental, Salida del sol en el mar o Paisaje de invierno y mediodía¹⁰⁵. No obstante, es importante señalar que esta localización no apuntaba, como veremos, a colaborar con el proyecto de construcción de un imaginario nacional. El artista no estaba al servicio de la institucionalidad.

Romper con las reglas academicistas y los parámetros civilizatorios en boga para acercarse al paisaje, más allá de cualquier categoría estilística, lo hizo ser un insipiente artista moderno. Un artista que, en oposición a una tradición que no le pertenecía, traspasó a la tela su vivencia, sensibilidad y observación ante y dentro del escenario que marcaba *su* lugar en el mundo. En este sentido, la edificación de ese “paisaje propio” adquiere una doble connotación de independencia, pues, tanto el paisaje contextual como el paisaje interior son liberados mediante una marcada autodeterminación artística.

¹⁰⁴ A diferencia de esto, en la Escuela de Río Hudson que se desarrollaba contemporáneamente en Estados Unidos, los artistas realizaban paisajes en formatos enormes, resaltando una naturaleza grandilocuente. Thomas Cole y Asher Brown Durand operaban cercanos a un discurso nacionalista que dejaba translucir un tono épico y orgulloso de la tierra conquistada. Smith, en cambio, no hablaba de una tierra conquistada ni menos mostraba orgullo nacional. Su tono era más cercano, sin aspavientos. La suya se trataba, por tanto, de una experiencia íntima.

¹⁰⁵ Lorena Villegas, Samuel Quiroga (2015:186).

Si bien en su obra no desarrolló paisajes alegóricos al modo romántico ni estrictamente realistas, sin duda las influencias del paisajismo europeo nutrieron y aportaron a su trabajo. La estética romántica encarnada por Caspar David Friedrich y la realista por John Constable y luego por la Escuela de Barbizon abrieron una nueva tendencia donde las escenas naturales fueron un elemento protagonista de la pintura. Sin embargo, la recepción de los recursos disponibles no operó en Smith como una adaptación o traducción del código europeo, sino que como un aporte en concordancia con su propia inquietud. ¡Cómo no hacer paisajismo en un lugar donde lo que primaba era la naturaleza y la intensidad de los sentimientos ante ella! Esta respuesta era inevitable, natural, orgánica. Eso sí, no como consecuencia ni reacción frente a las falsas promesas del progreso racional o tecnológico o al progresivo alboroto de las ciudades –como en el caso europeo–, sino como levantamiento, por primera vez, de una expresión que manifestaba el ser y estar del artista chileno ante y en *su* mundo. Dicho de otro modo, si bien coincidían en Smith y en los artistas europeos el paisaje como tema, así como también la rebeldía en contra de las pautas de las Academias de Bellas Artes, mientras para los artistas europeos el paisaje significaba una vuelta a lo natural perdido, para el artista chileno representaba la conquista de la autonomía en su contexto. Aun cuando más de algún pseudo romántico chileno cayó en la moda dramática decantada de un proceso histórico ajeno, si escarbamos más profundo, veremos que la respuesta de Smith fue una contestación rupturista que no sólo arremetió en contra de un sistema de enseñanza restrictivo, sino que en contra de un tipo de modernización absolutamente impropio e inorgánico. Se trató de un chileno que arremetió en contra de un destacado representante de la autoridad artística europea, eligiendo trabajar con paisajes próximos que, consciente o inconscientemente, reivindicaban ese “dentro de lugar”. Un dentro de lugar que no sólo iba acorde a la realidad desde la temática (insisto, en ese tiempo no teníamos mucho más que una abismal y conmovedora tierra al fin del mundo), sino que además incluía en su ecuación plástica lo gestual y lo sensitivo. Efectivamente, el

predominio del color y la expresividad eran más próximos a la cultura chilena de la época que los rígidos cánones academicistas con sus musas y paladines griegos.

Siguiendo entonces la ruta de este capítulo, cabe preguntarse dónde se encontraba lo inorgánico en el arte. La descontextualización en este caso se dio en la crítica, asunto nada menor si consideramos que los discursos son representaciones operantes que modelan nuestras percepciones y apreciaciones sobre el arte.

En su época, nada de lo antes descrito fue problematizado. Empero, esta observación no va dirigida a reprochar la (tan increpada ya) baja capacidad de la crítica artística de un comienzo en Chile, a hacer notar su tendencia a realizar consideraciones, positivas o negativas, alojadas en el gusto o en la impresión personal y/o en el ajuste a la voz oficial. Aun cuando estos problemas están presentes, en este contexto, el objetivo es hacer visible la ausencia de argumentos entretreídos con su realidad cultural e histórica. Por ejemplo, Vicente Grez, novelista, periodista y uno de los primeros críticos de arte en Chile¹⁰⁶, no indagó en el contenido específico de la elección rupturista de su entonces buen amigo Smith, sino que enfocó sus apreciaciones hacia una concepción romantizoide del paisaje. Smith –dice Grez– “(...) es un improvisador y toda su obra respira un perfume dulce de los sueños de melancolía que todo el mundo entiende sentir”¹⁰⁷. Perspectiva que contribuyó a configurar un mito, igualmente afectado, en torno a la personalidad del artista. Como lo describe Grez: de espíritu incorregible, poético y melancólico, vaciado en un molde mefistofélico¹⁰⁸.

Bernardo Subercaseaux señala que a partir de mediado del siglo XIX se pone de moda un romanticismo francés de cáscara, tanto en sus concepciones, literatura y usanzas: se combina lirismo personal, confidencias y languideces del corazón. Se trataba de una convencional sensibilidad afectada: “Las ojeras se hicieron moda. ¡Sufrir...! fue la

¹⁰⁶ Vicente Grez (1847-1909). Entre sus publicaciones sobre Smith se destacan "Antonio Smith" en Revista de Santiago de 1872, y "Antonio Smith" en Historia del paisaje en Chile, de 1882. Además, en el contexto de su labor como curador del envío chileno a la Exposición Universal de París de 1889 –donde fueron expuestas varias telas de Smith–, Grez escribe sobre el trabajo del pintor en el catálogo Les Beaux Arts au Chili.

¹⁰⁷ Vicente Grez (1889:57-59)

¹⁰⁸ Vicente Grez (1882:6)

última expresión de la felicidad”¹⁰⁹. Influencias que por mucho tiempo marcaron en Chile la idea sobre lo que representa el “verdadero” espíritu de un artista. Grez lo definía así:

Smith era pobre, era, tal vez, un escéntrico, i lo que se llama en otras partes un “bohémio”; pero tenia un corazón sensible i entusiasta, i una cabeza henchida de imágenes i de sueños.¹¹⁰ (sic)

Sobre esta base Grez desplegó una disputa entre esta suerte de romanticismo y la metodología de la Academia¹¹¹ sin ningún matiz ni especificidad. El crítico le reprochaba a Cicarelli que, además de despreciar el paisaje, no aceptara: “(...) nada de innovaciones i atrevimientos! I cosa extraña. Cicarelli no era realista, pero tampoco romántico”¹¹².

Conjuntamente con las apreciaciones menoscabadoras sobre Ciccarelli¹¹³, el crítico insistió luego en las diferencias entre las enseñanzas de la Academia –después a cargo de Kirchbach– y el taller de Smith, abierto por el artista en 1863 para enseñar pintura de paisaje. Destacaron entonces nuevamente las cualificaciones de tipo romantizoides:

[Los estudiantes] iban a ahí a buscar la fantasía original e inspirada, picante, imprevisible, poética, que refrescaba la imaginación después de una jornada fatigante de trabajo mecánico y sin atractivo. Aquellos que terminaban en la Academia una figura sombría, una bruja, un demonio, un verdugo, un hombre de Estado o un imbécil, se dirigían después al taller de Smith para encontrar y pintar ahí un cielo, un claro de luna, un rayo de sol. El paisaje se ha convertido en una moda.¹¹⁴

¹⁰⁹ Bernardo Subercaseaux (2011: v.1, 73)

¹¹⁰ Vicente Grez (1882:7)

¹¹¹ Sin embargo, su crítica dirigida al ámbito metodológico de la enseñanza, específicamente encarnado en Cicarelli y sus sucesores, no se sostuvo cuando destacó la llegada de Monvoisin –academicista por antonomasia– por su benéfica influencia como portavoz del buen gusto. Hecho que desdibuja aun más su postura.

¹¹² *Op. cit* pp. 44-45.

¹¹³ Grez describió a Cicarelli como pobre compositor, detestable colorista: un mediocre artista. Ver Vicente Grez (1882 : 28). En el catálogo sobre el envío chileno a la Exposición Universal de París de 1889, el crítico retrató a Cicarelli como un maestro de pobre talento, el cual no fecundó artistas destacados. Ver Vicente Grez (1889 : 18).

¹¹⁴ Vicente Grez (1889: 57-58)

Como podemos ver, el “adoptar para progresar” también fue efectivo para las posiciones disidentes. Así, el discurso del arte nació encandilado, y por lo tanto, ciego a su realidad.

Algo logró atisbar Grez cuando afirmó que Smith no era un artista de paisajes imaginarios, ya que éste recibía las emociones de la naturaleza¹¹⁵. Sin embargo, el crítico no identificó algo fundamental: que la pintura del artista no era sólo un registro emocional del paisaje, sino que incluía el ejercicio de situarse en y desde un territorio y cultura específicos. Recogiendo la reflexión de Mosquera, podemos decir que Smith creó a partir de un “desde” sin complejos. Asunto nada despreciable considerando nuestra marginal posición dentro del mundo moderno de la época.

Para entender este fenómeno a más cabalidad, resulta significativo observar el intento de fundación de una literatura nacional en la Sociedad Literaria. Por ejemplo, en el relato “El mendigo” de José Victorino Lastarria, publicado en 1843, tanto los datos de la ciudad como los de la naturaleza —el cerro San Cristóbal, la cordillera de los Andes, los tajamares y los puentes del río Mapocho— dan cuenta de una convivencia con un paisaje propio. Como señala Subercaseaux, este proceso representativo —cercano según propongo al gesto de Smith— corresponde a una interiorización en el que el yo registra las características del paisaje para luego devolverlas en impresiones¹¹⁶. Y si bien la relación con la naturaleza es un motivo claro de la imaginación romántica, en este caso, obedece también a una voluntad de situarse en el propio lugar para hacerlo suyo, esto es, para reconocerlo y para re-conocerse en él. Ahora, mientras la estética de Lastarria de ese período respondió a una vocación patriótica de filiación liberal con propósito fundacional e identitario¹¹⁷, Smith, de quien también se sospecha una filiación liberal¹¹⁸, rehusó de

¹¹⁵ Vicente Grez (1882:73)

¹¹⁶ Bernardo Subercaseaux (2011: v.1, 68)

¹¹⁷ *Op. cit* p 74

Nota: Otros autores como Domingo Faustino Sarmiento o Francisco Bilbao confluyen en estos tópicos comunes condicionados por una visión política de la construcción de la nación: “la negación antidialéctica del pasado español, la postura adánica, la voluntad de independencia política y cultural, la afinidad. En fin, las doctrinas de progreso y el propósito de modernizar la sociedad”. Ver *Op. cit* p 105.

cualquier compromiso nacionalista para no mermar su autonomía creativa. Y, aun cuando la finalidad de sus proyectos difieran, ambos cumplen con el inaugural impulso de localizarse para ensayar una individuación artística¹¹⁹.

Más allá del caso de Antonio Smith, lo importante aquí es tomar consciencia de que no sólo la falta de integración de las pautas artísticas importadas puede provocar inorganicidad, sino que también lo puede provocar el interpretar o categorizar nuestra historia rupturista desde una trama dada. Esta “tortícolis cultural”, como señala Schwarz, nos puede hacer perder nitidez y foco a la hora de reconocer el carácter contextualizado de nuestras renovaciones. Sin esta consciencia, la particularidad del vigor inaugural puede difuminarse y, peor aún, prestarse como un comodín al servicio de cualquier proyecto, ya sea extranjerizante o nacionalista.

Prueba de este extravío fue que la incompreensión del gesto de Smith hizo que el paisajismo chileno inmediato (salvo excepciones) se disolviera en una fórmula conforme al gusto de los valores estéticos de la burguesía criolla. Como señala Catalina Valdés, se trataba de un arte moderno, pero al mismo tiempo acorde con una concepción de la belleza armónica¹²⁰. A fines del siglo XIX y entrado el XX, la pintura de paisaje devino en un lugar común¹²¹. Se transformó en un “género nacional” desproblematizado y principalmente vinculado al reforzamiento de la construcción simbólica de la identidad

¹¹⁸ Si bien no se sabe mucho sobre la participación de Smith en los conflictos políticos de su época, es posible suponer que fue parte de la oposición al grupo conservador. En 1858 Smith comienza a publicar caricaturas burlescas de actores de la vida política y cultural en *El Correo Literario*, periódico de oposición al presidente Manuel Montt (1851-61). Considerando el tono de sus caricaturas y sus amistades, se puede deducir que el pintor estaba a favor de las reformas promulgadas por los liberales y en contra de la concentración de poder en la figura del presidente. Ver Catalina Valdez (2014: 5).

¹¹⁹ En sus escritos sobre la juventud de Smith, Grez destaca el fecundo movimiento literario auspiciado por algunos profesores del Instituto Nacional, entre los que se encontraba Lastarria. También, destaca de la brillante generación de alumnos que se vio estimulado por este auge literario, como Alberto Blest Gana y Eusebio Lillo. Todo auspiciaba el nacimiento de nuestra literatura, dice Grez. Sin embargo, en relación a las Bellas Artes, no hizo más que destacar la llegada de Monvoisin y su benéfica influencia como portavoz del buen gusto. Lo que, contradictoriamente, replegó la rivalidad entre lo clásico y lo romántico sólo al ámbito metodológico de la enseñanza, encarnado personalmente en Cicarelli. *Op. cit* (1882: 21-23).

¹²⁰ Catalina Valdez (2014)

¹²¹ Se cristalizan las condiciones y características del género del paisaje en Chile en la “Primera Exposición de Artes e Industrias” de 1872, organizada por el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, en el marco de la inauguración del Mercado Central.

nacional –en especial hacia el Centenario de Chile–¹²². Es decir, el paisaje fue reducido al proceso de formación de un imaginario nacional, como recurso para estimular la idea de pertenencia a la nación: nuestro territorio, nuestro paisaje, nuestra naturaleza.

Como vemos, la idea nacionalista de arte difiere de la idea moderna de “lo particular” bajo la lógica de la subjetividad desplazada. El referente pintoresco, en tanto estímulo visual que aporta una sensación de singularidad (ya sean paisajes, cosas, costumbres o personajes), si bien puede representar a la nación desde el punto de vista identitario –como en Rugendas–, desde la perspectiva modernista el origen de la particularidad no está dado allá afuera, en el modelo o referente singular, sino que en ese temple interno que es capaz de gestar una individualidad artística. Por ejemplo, la particularidad de la propuesta de Smith no radicó en el paisaje en sí, sino en la elección de un tema y una ejecución rupturista e inaugural para el arte chileno. Ese gesto, que nació desde un temple interno, fue lo que posibilitó la autorrealización de una peculiaridad ligada al instante y a la esfera de su aparición.

En este sentido, el análisis situado puede facilitar la detección tanto de las pautas descontextualizadas como de los lugares comunes, de tal forma de reconocer con mayor nitidez los planteamientos rupturistas anclados en su propio tiempo y espacio. Esto es lo que hace posible que se pueda estimular un desplazamiento creativo orgánico. Así, y sólo así, la pintura de paisaje en Chile pudo haber evitado devenir postal, para convertirse en discusión a través de, por ejemplo, la obra de Smith; llámese a esa discusión planteamiento del paisaje como factor meteorológico, tectónico, planos de color, estructura, temblor, huella, claustrofobia...

¹²² A causa de la impostura proveniente de la *belle époque* criolla, es decir, del afrancesamiento de las oligarquías (expresado en actitudes, modas, sensibilidades y preferencias vinculadas a Francia), se generó una crisis de la identidad cultural que impulsó una búsqueda alternativa de lo propio. Parte de esta búsqueda dirigió su mirada hacia costumbres, referentes e íconos nacionales. Tanto en literatura como en pintura aparecieron –como señala Wechsler– referentes locales mistificados en su autoctonía y rusticidad. Esta mirada nostálgica que destacaba lo pintoresco, aplanó sin embargo la variedad y se constituyó también como una evasión frente a la conflictiva realidad social e histórica de aquel presente.

2. El discurso en torno al Grupo Montparnasse

Para comprender la programática (parcialmente) inorgánica de este grupo es necesario considerar la noción imperante de tradición, así como también la de sus contendientes. El escenario al que se enfrentaba este nuevo grupo se componía de dos fracciones. La primera, formada por el arte académico y el paisajismo bucólico, donde predominaba el gusto del sistema artístico compuesto por el Consejo y Escuela de Bellas Artes, los Salones y la crítica de arte¹²³. En relación a esta ala, en mayo de 1925 Jean Emar emite su juicio:

Alrededor de las artes, se hace una literatura pomposa y azucarada que, con razón, hace sonreír despectivamente a cualquier buen señor, y por todas partes salta esa fraseología boba que sobrepasa en inflazón, aun a la fraseología usada para los héroes. Después de tales arranques histéricos de necesidad, todo el mundo tiene derecho a creer o que trata con enfermizos del sentimiento o que se les quiere tomar el pelo.¹²⁴

Emar, a lo largo de sus escritos, varias veces utiliza términos asociados a lo “pomposo” para remitir al arte académico y lo “azucarado” para aludir a ese paisajismo complaciente al ojo. El crítico considera que los continuadores del impresionismo habían convertido sus propuestas en una receta hacedora de cuadros blandos, deshechos y dulzones. En cambio, su apuesta se dirigía a Paul Cézanne, quien mediante una propuesta constructiva daba, según palabras del crítico, “un esqueleto poderoso, disponiendo los planes y volúmenes con firmeza arquitectónica en vez de diluirlos en suaves armonías halagadoras de ojos afeminados”¹²⁵.

Por otra parte, con menos dominio pero muy activa, estaba la fracción discrepante a la Academia, compuesta por el Grupo de los Diez y por la Generación del Trece, los que

¹²³ Entre los críticos oficialistas destacan: Ricardo Richon-Brunet, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva, Paulino Alfonso.

¹²⁴ Jean Emar; Patricio Lizama ed. (1992:144)

¹²⁵ *Op cit.* p 29

contaron con mecanismos alternativos de difusión¹²⁶. Dentro de su labor de renovación artística, rechazaron los gustos europeos decimonónicos y los patrones academicistas, postulando el descubrimiento y la valoración de la realidad nacional y/o popular. Esto trajo como consecuencia el desarrollo de una investigación en torno a las propiedades pictóricas –según la ruta del maestro Juan Francisco González– y la gestación de una pintura social/localista –siguiendo la influencia del maestro Álvarez de Sotomayor–. Es decir, los caminos estaban abiertos. Nada impedía la posibilidad de un despliegue orgánico modernista del arte chileno. Tanto los temas como la plástica en sí estaban siendo liberados de las pautas oficiales.

Sin embargo, el Grupo Montparnasse no tomó la posta de los avances generados por esta fracción. Tampoco entró en disputa con ellos, programáticamente hablando. Cabe preguntarse entonces –ahora desde la perspectiva de lo inorgánico–, ¿qué implicancias pudo tener este corte?

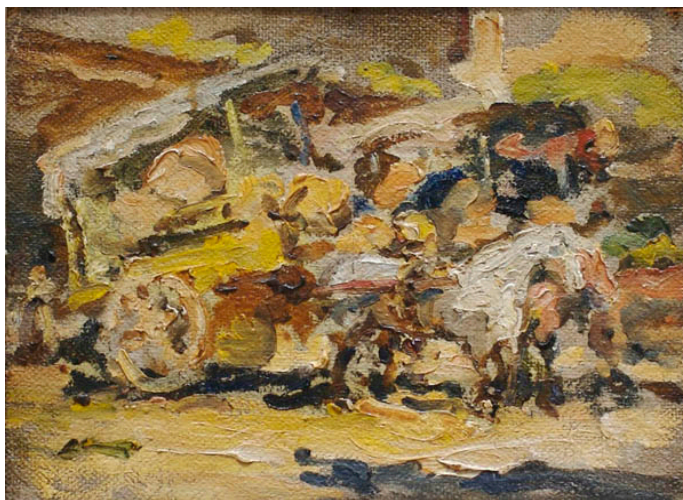


Figura 15
Juan Francisco González
Carretas de la Vega
Fines S. XIX e inicios S. XX

¹²⁶ El Centro de Estudiantes de Bellas Artes, la Sociedad Artística Femenina, la FECH, organizaron diversas exposiciones que acogieron estas tendencias. Por su parte, la crítica contó con la revista Los Diez (1916-1917), Revista Artes y Letras (1918), Juventud (1911-1912 y 1918-1921) y Claridad (1920-1925),

En primer lugar, si bien es cierto que mucha de la pintura chilena decantó en un planteamiento ajustado a un canon de belleza armónico o pintoresquista, ese no fue el caso de González. De hecho, lejos de constituirse a partir de dóciles armonías, su propuesta bien pudo haber estimulado en los artistas del Grupo Montparnasse nuevas rutas a indagar en el espacio plástico desde una lógica dialéctica. Por ejemplo, la disolución total del referente, la pérdida de color local, la modulación a partir de unidades gestuales, matéricas o colorísticas, o incluso haber llegado a la pintura abstracta.

Por otra parte, en relación a la pintura social/localista, Montparnasse tampoco dialogó levantando argumentos específicos. A lo sumo, se remitió a señalar el desgaste de esa corriente. Camilo Mori describe que por el año 1920 los pintores continuaban respirando los valores de la pintura española que, mermada por el tiempo, se desdibujaba en el pasado.¹²⁷

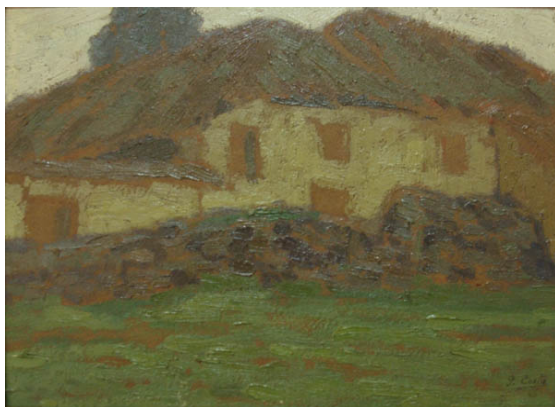


Figura 16
Jerónimo Costa
Casa viejas, s/f

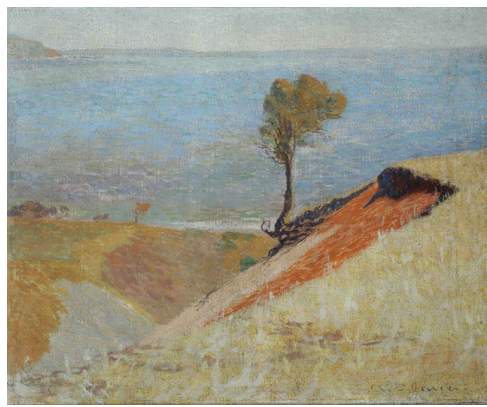


Figura 17
Agustín Abarca
Árbol solitario, 1920

Tal vez por ser esta una vertiente no oficializada o ampliamente reconocida, los artistas del Grupo Montparnasse no expusieron argumentos específicos que justificaran

¹²⁷ Camilo Mori (1973)

los motivos de su desdén. Tampoco extendieron ni radicalizaron discursivamente las conquistas de esta fracción en relación a conseguir que cualquier tema pudiera ser digno de ser pintado, o las desviaciones que se suscitaron, por ejemplo, en las síntesis formales de Jerónimo Costa o Agustín Abarca, las que bien podrían haber conducido al trabajo de la construcción pictórica a partir de planos de color.

Otros elementos relevantes subrayan una ruptura abrupta que dejó a las propuestas del Montparnasse sin contexto cultural. En una entrevista realizada por Emar en Agosto de 1924, Carlos Isamitt da cuenta de las investigaciones que venía realizando en torno a las formas sintéticas. Isamitt, perteneciente a la Generación del Trece, se encontraba investigando los sistemas de configuración mapuche y fueguinos para elaborar una metodología de creación constructiva¹²⁸. Aclara que considerar este legado no significaba para él una vuelta al indio, sino una oportunidad para ampliar el conocimiento de manera que sus elementos pudieran servir de puntos de partida e inspiración. Sin embargo, la incompreensión de Emar se hizo palpable en las siguientes palabras:

- (...) Quiero ahora que los verdaderos personajes en mis obras, sean los planos. Y quiero, además, que al solucionar este problema, la obra tenga un carácter local indio, de esos indios que guardan las raíces de nuestro pueblo. Hacia ello se encaminará mi tendencia futura: los planos, las formas sintéticas...
- ¡Usted va hacia el cubismo, Isamitt!".
Isamitt ríe.¹²⁹

¹²⁸ Víctor Carvacho Herrera (1984)

¹²⁹ Jean Emar; Patricio Lizama ed. (1992: 104)

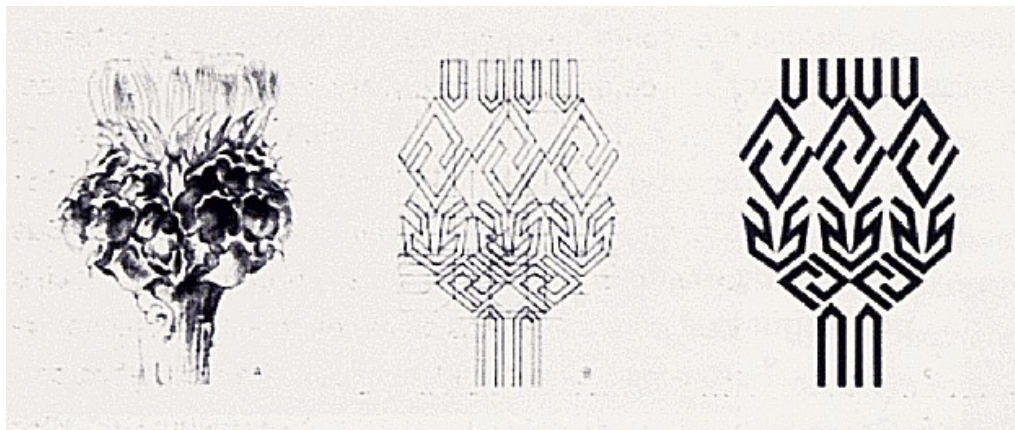


Figura 18
Carlos Isamitt
“Metodología creadora” en tres fases

Finalmente la perspectiva de los proyectos de Isamitt encontró un campo más fértil en las composiciones musicales, de fuerte ligazón con la raíz mapuche. Esto lo convertiría en uno de los más destacados estudiosos y etnógrafos musicales de la cultura mapuche del país. Lo que en 1965 le valió recibir el Premio Nacional de Arte, mención Música.

Como podemos ver, Montparnasse no generó un diálogo programático con los recursos locales. Al parecer, su mayor preocupación estaba, en palabras de Mori, en que en plena vigencia no se estuviera hablando aún de las nuevas tendencias en las artes plásticas de Europa entre los artistas chilenos¹³⁰.

Por tanto, estas omisiones parecen indicar que la única manera de hacer efectiva la puesta al día era demostrar la urgencia en la adopción del programa cezanniano. Ir en contra de la Academia y el paisajismo bucólico justificaba el emplazamiento de su discurso. En este sentido, el fenómeno de lo inorgánico se originó justamente a causa de la omisión y/o incomprensión de fuentes que pudieran haber contextualizado un camino hacia la simplificación constructiva.

¹³⁰ Camilo Mori (1973)

Al invisibilizar la coyuntura artística (o parte de ella), así como también el legado cultural e intelectual, Montparnasse anuló la posibilidad de instalar un cuestionamiento que sobrepasase la mera subestimación o el reproche. Peor aún, eliminó la posibilidad de tomar, transformar o desconstruir los recursos culturales disponibles para abrir nuevas rutas creativas o de pensamiento. Malvar señaló:

He oído –creo que al pintor Juan Gris: “No existe más verdad, que la continuidad”. ¿De qué continuidad, en arte, nos reclamaríamos nosotros? Tradición local chilena (americana) no existe. (El arte aborígen araucano y fueguino, muy interesante en sí, pero no podríamos tomarlo sino como un elemento, como algo que imprimiera en cualquier tentativa, de pintura chilena, un matiz, una pequeña diferencia con los otros pueblos de América, que podrá ser tal vez el comienzo de una tradición local).¹³¹

Figura 19



Jacques Lipchitz
Reader II, 1919
Piedra caliza



Rehue mapuche
500 a.C. al 600 d.C.
Madera, Chile



Jean Arp
*Évocation d'une
forme humaine
lunaire spectrale*
1950, Piedra



Suplicante
500 a.C. al 600 d.C.
Piedra, Campo del
Pucará, Argentina

Considerando estas palabras, se entiende porqué las propias expresiones indígenas no fueran consideradas como una fuente válida de inspiración. Las síntesis, las

¹³¹ Sara Malvar (1924:5)

geometrizar o el alejamiento de la representación naturalista, propias de las expresiones no-occidentales, y que tanto inspiraron a los vanguardistas, no podían tener visibilidad ni posibilidad decidida en sus creaciones.

La parcial comprensión de Emar sobre las motivaciones del ejercicio cubista en relación al arte tribal africano tal vez haya influido en la incompreensión de la propuesta, por ejemplo, de Isamitt. Si bien luego Emar reconoce en el arte indígena un método de configuración, se extravía al exponer al cubismo como un ejercicio de representación cultural. En abril de 1923 señaló:

Desde luego, espoleados por el afán constructivo, los ojos se volvieron hacia los primitivos artistas que consideraban la traducción del Universo en arte como una expresión de planos y volúmenes. Así el África virgen se lució sus creaciones a los modernos abismos y el arte negro alcanzó entre los cubistas un sitio preponderante que ninguna otra época podía disputarle. Pablo Picasso se hizo el portavoz de los antiguos hombres de color.¹³²

Efectivo es señalar que el cubismo reconoce en el arte primitivo una lógica de trabajo, pero en ningún caso pretendía ser portavoz de una cultura. Isamitt, no siendo seguidor del cubismo, sí lo tuvo claro. Para él, la elección de trabajar con planos, líneas y geometrías no se dirigía a hacer arte indio ni menos pintura cubista, sino a rescatar el carácter local del arte indio para utilizarlo, tal como dice, como materiales, como puntos de partida o inspiración¹³³. Recordemos que el artista reprochó el hecho de que “vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa”¹³⁴. Bien sabía Isamitt que al localizarse, el artista abre la posibilidad de generar nuevas propuestas. Y así como este artista no buscó ser portavoz del arte indígena, tampoco Cézanne ni el cubismo lo fueron del arte africano.

Como podemos ver, en el campo artístico hubo suficiente material como para emprender una propuesta modernista articulada con su medio. El discurso cezanniano, si

¹³² Jean Emar; Patricio Lizama ed. (1992: 33)

¹³³ Carlos Isamitt; Patricio Lizama ed. (1992: 104)

¹³⁴ *Ibíd.*

bien constituía un sólido estímulo, ya sea por sus contenidos programáticos como por el peso de autoridad que ostentaba, bien podría haber sido activado en relación a los recursos a la mano. Justamente era esa disposición la que hubiera permitido que las propuestas se configurasen de manera orgánica y, previo corte del cordón umbilical, también de manera independiente.

3. El discurso en torno a la Escena de Avanzada

Ya sabemos que la coyuntura donde se instaló la base programática de la Escena de Avanzada se situó en medio de una zona de catástrofe, donde naufragaba un proyecto –el de la Unidad Popular– y donde se rompía toda articulación histórica y social del sujeto por causa del golpe y la dictadura militar. Como podemos suponer, la situación política y social demandaba un cuestionamiento y una refundación artística acorde a ella. Sin embargo, cabe preguntarse si las pautas adoptadas, en particular las de la neovanguardia, fueron pertinentes a la realidad nacional o, en su defecto, si fueron efectivas a la hora de adaptarse orgánicamente a las necesidades específicas del Chile de la época.

Para responder a estas preguntas es fundamental, primero, reconocer la coyuntura de las neovanguardias internacionales. Durante esa época comienzan a surgir algunos focos de resistencia social y de lucha por los derechos de las minorías. Según Thomas Crow, el arte de esa época asocia la puesta en cuestión de los límites de lo artístico con la situación política que se vivía¹³⁵ (la misma asociación que Nelly Richard instalaba en su programa). Crow señala:

(...) a partir de entonces, las decisiones que tomaban los artistas contribuían a plantear discusiones relacionadas tanto con principios éticos y

¹³⁵ Thomas Crow (2001).

políticos como con cuestiones fundamentales en torno a la honestidad y falsedad de la representación; las iniciativas artísticas serias se convirtieron en sustanciosas propuestas sobre la naturaleza y los límites del arte propiamente dicho.¹³⁶

Es importante señalar que la operatividad política de sus acciones de ruptura contaba con un respaldo discursivo y de visibilización importante, de forma tal de poder establecer la asociación entre la operación y su sentido, y también de mediatizarla a los receptores para que comprendieran el código de significación.

Al contrario de esta situación, en Chile, tal y como la misma Richard señala: “La precariedad de las estructuras de socio-comunicación en los tiempos de la ‘avanzada’ recortó las fuerzas de interpretación social y cultural que generaban los textos”¹³⁷. Efectivamente, sin los medios de difusión y comunicación con que contaron los artistas de la neovanguardia internacional desplegada en libertad y plena democracia, sin una mediación que facilitara la vinculación entre la puesta en cuestión de los límites de lo artístico y la situación política, en definitiva, sin receptores cómplices, la comprensión del gesto era una situación bastante improbable.

Ahora, también hay que considerar que los textos en torno a la Avanzada no estaban realmente enfocados a fortalecer la interpretación social, sino que a devenir obras en sí mismos; compitiendo “con el trabajo de arte al escenificarse mediante complejas retóricas editoriales”¹³⁸. Richard señala que hasta 1973 la escritura sobre arte en Chile se dividía entre el comentario impresionista y el ensayo universitario de orientación socio-histórica. La teórica protesta por la reticencia a introducir la semiótica y el psicoanálisis como soportes teóricos y por la escasa lectura nacional de referentes contemporáneos procedentes de la filosofía alemana y del post-estructuralismo francés. Reclama también por la ausencia de figuras capaces de readecuar sus instrumentos a las nuevas

¹³⁶ *Op cit* p 11

¹³⁷ Nelly Richard (2007: 57). Libro publicado originalmente en *Art & Text*, Melbourne, 1986.

¹³⁸ *Op cit* p 55

problemáticas artísticas con recursos teóricos más complejos¹³⁹. Sin embargo, Richard olvida que la relación entre arte y sociedad venía operando de otra manera en Chile.

Como ya se ha especificado, durante los años 60 fue imperativa la democratización de la cultura. Acortar las distancias entre el arte elitista institucionalizado, el arte popular y la cultura de masas, se constituyó en un campo simbólico de misión social. Pero, como sabemos, las tendencias conceptualizadoras y racionalizantes del pensamiento fueron una exigencia para Richard. Frente a tal subdesarrollo en las metodologías, enfoques y materias del saber, fortalecer los instrumentos de mediación entre la obra y sus receptores no constituía su mayor urgencia. A consecuencia de esto, y en palabras de la misma Richard, la compleja arqueología de los textos y obras le valió a la Avanzada la calificación de herméticos, de crípticos, lo que los relegó a un reducido sub-circuito de recepción cultural¹⁴⁰.

Entonces, si consideramos la falta de medios, de referentes teóricos y de interlocutores capaces de descifrar los textos, ¿era posible esperar la comprensión del programa y, con ello, del gesto artístico, como sí lo fue para la neovanguardia internacional? No. Definitivamente, la asociación entre la ruptura de las restricciones imperantes y la desobediencia de los límites del arte, sólo fue posible en Chile en un limitado campo especulativo. Lamentablemente, en aquel momento la trasgresión propuesta terminó estimándose como un gesto ensimismado y circunscrito a un pequeño y selecto grupo que manejaba las claves para descifrar sus propios códigos. Y peor aun, la ininteligibilidad del programa y muchas veces también de las obras, en vez de contribuir a liberar el orden y el sentido, terminó por violentar la trama de la representación, dejando al receptor excluido de los códigos de comprensión¹⁴¹.

Ya sea en los programas o en las mismas operaciones, es importante considerar que las retóricas editoriales complejas y/o las desestructuraciones del sentido son pertinentes

¹³⁹ *Op cit* pp. 53 - 59.

¹⁴⁰ *Op cit* p 20

¹⁴¹ Así, contraproducentemente, el ejercicio de liberación –como dice Thayer– repitió el gesto del golpe militar.

de aplicar en sociedades acomodadas y adaptadas a la inercia del día a día, pero pueden ser poco afortunadas –o poco orgánicas– en sociedades “ordenadas a la fuerza”; lastimadas, oprimidas y quebrantadas, por ejemplo, por una dictadura que atropella la apremiante necesidad de comprensión y representatividad de los sujetos subyugados.

Otra descontextualización la podemos observar respecto a la eficacia y validez del cuestionamiento hacia las formas de organización del arte, a saber, museos y galerías. La declaración de Richard: “el giro contra-institucional pretendía impugnar a las representaciones de poder”, resuena como una arenga de otro lugar. Invalidar las instituciones del arte en una realidad nacional donde, precisamente, la institución del arte es precaria y del todo secundaria, parece otra disposición sin contexto. Recordemos que la teórica describía el espacio cultural como una “escena primaria”. Pues bien, ¿por qué empeñarse entonces en degradar lo precario?

Por otra parte, podemos constatar que el discurso tiene sus contradicciones:

(...) las obras de la “avanzada” apostaban a que su crítica institucional ganara visibilidad pública en los espacios disponibles de exhibición para desafiar el poder y la censura desde una oblicua estrategia de pliegues e interferencias (...) trabajaba contra las reglas desde el interior de sus campos de aplicación.¹⁴²

Si seguimos estas palabras, el fracaso de la crítica institucional era cosa predecible. Al participar del aparato institucional (museo o galería) y/o al recibir ayudas para la creación, el artista, lejos de desafiar la institución, la reforzaba. Justamente a causa de la falta de entidades que apoyaran al arte, los artistas no perdieron la oportunidad de participar en exposiciones, incluso también en concursos privados de arte en los cuales fueron varias veces premiados. Es que siendo honestos, nadie se podía dar el lujo de desestabilizar lo que, para bien o para mal, con tanto esfuerzo se levantaba en apoyo del arte. La verdad es que por estos lares las becas, los concursos, las exposiciones eran pan duro, pero nunca seguro. La consigna del giro contra-institucional puede ser pertinente

¹⁴² Ibíd. p 26

para los artistas de países con una pudiente y poderosa institucionalidad artística; sin embargo, difícilmente se la podía aplicar en nuestro caso.

Otro desajuste sucede también en relación al mercado del arte local. La pregunta de rigor es: ¿fueron las galerías recintos cerrados de culto que ritualizaban y comercializaban el objeto fetiche del arte, tal y como lo afirma Richard? Todo indica que no. El Chile de la época carecía de un mercado fuerte como los de Europa y Estados Unidos. Las “apropiaciones mercantiles de las galerías” eran problemas de otros mundos, al menos durante ese período. Sustraer a la obra de arte de la red mercantil era un intento que buscaba resolver problemas originados y desplegados en el primer mundo. Esa no fue nuestra dificultad, todo lo contrario. Nuestro problema fue, esencialmente, carecer de instituciones dedicadas a difundir el arte, ya fuesen con o sin fines de lucro.

La inorganicidad que vemos surgir aquí no se relaciona sólo con el descalce de las bases programáticas del arte hegemónico en relación con la realidad local, sino que además con el levantamiento de respuestas nuevas y específicas. Ya que la dirección teórica estaba marcada por los problemas y las respuestas del centro, nuestras propuestas discursivas tendían a quedarse constreñidas a esa trayectoria, al punto de no concebir la posibilidad de crear otras y nuevas direcciones –tal como lo veíamos en la idea romántica de Grez acerca de Smith–.

Para observar esta situación propongo imaginar otra dirección a la dada por el programa de la Avanzada. Sólo para vislumbrar la posibilidad de que pudo existir otra respuesta, sin ser esta ni la única ni necesariamente la mejor. Supongamos que para desestabilizar la institución, la arenga haya sido esquivar la custodia del régimen militar y filtrarse en ella a fin de hacer entrar la contingencia, la reflexión y, sobre todo, para hacer entrar al ciudadano común –recordemos que el Museo no era todavía un lugar de convocatoria masiva¹⁴³. Entonces, si la respuesta del centro hegemónico era salirse de lo

¹⁴³ Como se sabe, durante el régimen militar se produjo una marcada baja en la programación expositiva, acompañada de la renuncia a exponer por parte de muchos artistas como consecuencia de la cesura, de la pérdida de institucionalidad democrática y como repudio a la decisión de cambiar el nombre a la Sala Matta debido a la posición política de Roberto Matta. El distanciamiento entre la institucionalidad y la comunidad

fuertemente instituido para volcarse a la vida cotidiana, la nuestra pudo haber sido colarse en lo débilmente instituido a través de propuestas que, mediante el disimulo y la metáfora, fueran capaces de infiltrar contenidos y operaciones que fortaleciesen la representatividad y el cuestionamiento. En concreto, desplazar la crítica de la institucional hacia el sistema restrictivo, penetrando subrepticamente en ella.

A causa de la situación política y social en Chile, se requería transformar y fortalecer los espacios de la cultura –fueran estos barriales o institucionales– como una manera de crear un nexo con una sociedad amedrentada y al mismo tiempo obnubilada por las promesas del consumo. En la calle, en el museo, en la galería, todo espacio podría haber sido permeado por esta necesidad.

Otro aspecto que presenta una inorganicidad entre discurso y realidad nacional fueron los postulados en torno a las producciones de sentido, en particular, entre la disolución del sentido que postulaba Richard y la estructura local del “doble sentido”. Estas formas de producción que proliferaron a causa de la vigilancia fueron –valga el pesar– una oportunidad para echar mano al ingenio chileno. Fueron capaces de acomodar el contenido de su decir a las condiciones imperantes y a las reglas de circulación vigente: la censura y la violencia. Estas operaciones demostraron la enorme capacidad de los artistas para sobreponerse a un período de la historia chilena de gran dolor. Los artistas, escritores, dramaturgos, poetas y músicos (artistas no exclusivos de la Avanzada) no dejaron de decir lo que tenían que decir, a pesar de la fuerza oprimente de la dictadura.

Como contraparte, en relación a la propuesta de crear un nuevo vínculo entre arte y política, Richard asoció dos maneras a su compromiso antidictatorial. El primero, como ya vimos, apoyado en la forma –en lo formal y sus acciones de quiebre–, y el segundo, apoyado en el contenido. Este último se expresaría –según Richard– mediante una manera implícita de enunciación proveída por las operaciones de camuflaje: metáfora, hipérbole, etc. En buenas cuentas, se trata del doble sentido y sus operaciones de

artística en general era esperable, aunque estratégicamente poco creativa y resiliente. Sumado a esto, el mandato neovanguardista de desvincularse de la institucionalidad para romper las fronteras entre arte y vida también marcaron fuertemente la pauta.

distracción que hace que lo que se muestra o lo que se dice valga tácitamente por algo siempre otro, indecible o innombrable. Hasta aquí todo bien. Sin embargo, Richard tendió a observar este fenómeno desde la perspectiva metropolitana de la pluralidad o la indeterminación de sentido. Recordemos, la neovanguardia postuló modificar la recepción que controlaba el discurso del arte como un acto liberador en contra del orden y de sentido unitario de la obra. El cuestionamiento de la capacidad de denotación y de connotación del lenguaje se realizó mediante el despliegue de diversas estrategias de eliminación del sentido.

Dicho así, esta perspectiva no calza realmente con las operaciones de camuflaje de la cultura chilena. Es importante hacer la distinción: no es lo mismo hablar de la “pluralidad de sentido” propia del arte moderno hegemónico, que del astuto recurso chileno, como dice Richard, del “vale por otro”. Si bien el retruécano está presente en ambos casos, la equivocidad del primero se sustenta en la ausencia de certeza del sentido, mientras que en el segundo, en la presencia de un sentido disfrazado. La pluralidad de sentido juega en la relatividad, mientras que el “doble sentido” es certero: su ingenio hace calzar dos (o más) sentidos a la vez –como lo vimos en la obra de Elías Adasme–. Su picardía, su agudeza está en decir algo preciso, pero en forma indirecta. Mientras su sentido explícito se muestra inocente para proteger al emisor de cualquier tipo de amonestación, su sentido implícito se encarga de decir el contenido que se quiere expresar eludiendo la represión.

Es importante señalar que en este juego, y al igual que ocurre en la asociación entre el quiebre del “orden” y el quiebre de la producción artística, es primordial la complicidad de sus receptores. Es decir, a lo que se dice o a lo que se muestra, y que vale tácitamente por algo indecible o inmostrable, se accede mediante códigos de sentido que los lectores y espectadores deben conocer y compartir con el emisor. Por tanto, si Richard llamaba a que las obras y los textos de la Avanzada perfeccionaran recursos elusivos y desplazatorios para enredar las pistas de su lectura a fin de producir ambigüedad en el trámite

decodificador¹⁴⁴, obviamente la necesaria complicidad no podía ocurrir. La naturaleza del “doble sentido” es astuta, pero no enredada. No es, entonces, la complejidad la que lo salva de la sanción, sino el disimulo de su contenido implícito sustentado, a su vez, en la presunción de inocencia del sentido explícito.

Por otra parte, Richard estimuló que las obras dilatasen lo más posible la consumación de su lectura: “que el lapso que dilata la entrega del mensaje sea lo suficientemente equívoco y disperso para retardar el momento de las certezas que sancionan los fallos de la censura”¹⁴⁵. Sin embargo, el retardo del tiempo de lectura es un recurso que, sin lugar a dudas, rompe con la agilidad, la agudeza y la espontaneidad del “doble sentido”. Richard no contempló, primero, que el retardo pudo provocar que los contenidos tardaran demasiado en llegar, o que nunca llegaran. Y, segundo, que ni la complejidad ni el retardo eran buenos aliados para una operación local que se destacaba por ser rápida y certera.

A modo de conclusión IX

Como pudimos apreciar, el *habitus* modernizante “adoptar para progresar” tempranamente trajo como problema, y a consecuencia de la negación/omisión del legado propio, el descalce contextual de los conceptos y doctrinas importadas y, como resultado, una inorganicidad artística o cultural.

Ya que indagamos bastante en torno al discurso de la Academia, en este capítulo quise desviar el foco del análisis hacia su discurso disidente, con el objetivo de constatar cómo los efectos de la práctica modernizante dejó huellas inmediatas. Para el tiempo de la Academia ya no sólo se trataba de instaurar un “nuevo” arte para la nueva nación

¹⁴⁴ *Op. cit.* p 37

¹⁴⁵ *Op. cit.* p 36

trayendo cánones artísticos consagrados –como el del neoclasicismo ajustado a la metodología academicista–, sino que también de ajustar los argumentos disidentes a las pautas metropolitanas. Y si bien el programa de la Academia desconoció las condiciones y características sociales y culturales existentes en el país, la propuesta de Antonio Smith tampoco contó con un sustento discursivo que hiciera posible una comprensión contextualizada de su planteamiento; fundamental a la hora de estimular futuras respuestas, teóricas y creativas, dialogantes y arraigadas. Vicente Grez, su principal crítico adherente, no indagó sobre el contenido específico de su ruptura artística, sino que se enfocó en reproducir apreciaciones desde una concepción romantizoide del paisaje. Así, la lucha de clásicos v/s románticos se instaló torpemente en estas tierras. Prueba de este extravío es que la incompreensión de la propuesta de Smith hizo que el paisajismo chileno inmediato (salvo excepciones) se disolviera en una fórmula acorde al gusto de los valores estéticos de la burguesía criolla, asociada a una complaciente formación del imaginario nacional; es decir, como recurso para estimular la idea de pertenencia a la nación. Sin un análisis contextualizado y habiéndose ya desvanecido la moda de los argumentos románticos, el paisaje no pudo trascender del lugar común. Peor todavía, a causa de la falta de arrojo discursivo, tampoco se detonaron otras vías que pudieran haber iniciado nuevas orientaciones creativas a partir del paisaje. El camino ya estaba trazado: acoplarse a las pautas, apreciaciones y conceptos fue lo que comenzó a generar todas las respuestas discursivas del *habitus*.

Más tarde, Montparnasse tampoco escapó de esta matriz. Al omitir de su discurso a una parte importante de la fracción artística disidente de la época, no gestó una contestación ni una dialéctica a partir de sus avances. Ni la investigación en torno a las propiedades pictóricas de Juan Francisco González, ni las síntesis formales de Jerónimo Costa o Agustín Abarca, ni las investigaciones constructivas a partir de las culturas originarias realizadas por Carlos Isamitt estimularon respuestas orgánicas, como pudieron ser la disolución del referente, la pérdida de color local, la modulación a partir de unidades gestuales, matéricas o colorísticas, las síntesis constructivas a partir de planos de

color, las geometrificaciones, el alejamiento total de la representación naturalista, etc. Ningún recurso disponible –local y/o extranjero– fue reconocido como válido para ampliar, nutrir o gestar nuevos planteamientos. De hecho, su mayor inquietud estuvo en que los artistas chilenos no estuvieran hablando aún acerca de las nuevas tendencias de las artes plásticas de Europa. No por nada Isamitt reclamó que no vemos lo que tenemos en casa y, en cambio, vivimos haciendo la imitación de la Europa.

Como es de esperar, el discurso de la Escena de Avanzada también siguió esta matriz estructuradora de respuestas. En primer lugar, la operatividad política rupturista de sus acciones, al no contar con un discurso mediatizador –a diferencia de lo que aconteció con la neovanguardia internacional–, no pudo hacer comprender los códigos de significación. La falta de medios, de referentes teóricos y de interlocutores capaces, como señalaba la misma Richard, hizo improbable la comprensión de su programa. Contrariamente a su voluntad de crear un nuevo nexo entre arte y política, la complejidad editorial de la Avanzada dejó al receptor excluido de los códigos de entendimiento, lo que terminó por negar la apremiante necesidad de comprensión y representatividad de los sujetos oprimidos en dictadura.

En segundo lugar, las críticas al mercado del arte y la institucionalidad local tampoco lograron ajustarse a la realidad vivida. El Chile de la época carecía de un mercado y de una institucionalidad fuerte. En realidad, nuestro problema fue precisamente no contar con organismos dedicados a difundir el arte, tuviesen o no fines de lucro. Esta crítica institucional fuera de sitio, no hizo pues sino debilitar la oportunidad de transformar y fortalecer los espacios culturales necesarios para crear nexos con una sociedad atemorizada y sugestionada por las promesas del consumo.

En tercer lugar, se dio un descalce entre los argumentos relativos a la disolución de sentido presente en el programa neovanguardista y el “doble sentido” como estructura de sentido verdaderamente local. Esta última, capaz de acomodar el contenido de su decir a las condiciones de censura y violencia, sin abandonar por esto el sentido. Vale decir, una estructura de sentido originaria y original que en ningún caso se trababa de las estrategias

de eliminación, pluralidad o indeterminación del sentido promulgados por los circuitos del arte metropolitano de entonces. Mientras la neovanguardia cuestionaba la capacidad de denotación y de connotación del lenguaje como un acto liberador en contra del orden y del sentido unitario de la obra, el “doble sentido” hacía calzar dos sentidos a la vez, donde el sentido inocente protegía al sentido punzante para poder eludir la reprimenda. Una suerte de solidaridad entre los sentidos, siempre desde una dinámica rápida y certera que permitiera decir lo que se necesitaba decir.

Como vemos –y cabe esto para todo el *habitus* modernizante–, el desarrollo de la alta cultura en Chile, al buscar puntos de apoyo en ideas hegemónicas, no sólo subestimó la valía de las propias ideas y recursos culturales disponibles, sino que además impidió la gestación de apropiaciones transformadoras acordes al propio contexto.

Capítulo V. La razón como medio y medida para todo progreso

En términos generales, las modernizaciones artísticas adoptan –reproducen o apropian– movimientos certificados con el sello del progreso. Mas no cualquier modelo ha sido parte de las preferencias de los programas del arte en Chile. En especial, se puede encontrar una fuerte inclinación a acoger pautas artísticas que posibilitan abandonar el regionalismo apostando por un lenguaje racionalista. Esto quiere decir que en las modernizaciones chilenas no sólo ha estado en juego el “ponerse al día”, sino que también el adoptar lenguajes que nos permitan zafar de los signos del atraso.

Si bien las puestas al día pueden abarcar actualizaciones de pautas artísticas/estéticas no-racionales, las que de igual forma posibilitan abandonar el localismo y generar una conexión con el “mundo”, son las pautas racionalistas las que han acopiado con mayor fuerza la esperanza del progreso. Ya sea a través de cánones valóricos, temáticos, compositivos, formales o conceptuales, la elección de un arte racional ha prometido mayor eficacia en la tarea de deshacerse de las formas expresivas del pasado para concretar un lenguaje estable y acorde a las significaciones imaginarias del avance. Esta tendencia, muy presente en las modernizaciones del arte chileno, puede indicarnos que estamos en presencia de una particularidad.

Antes de examinarla, recordemos que el desplazamiento artístico propio de «lo moderno» no sólo busca la ruptura con y de la tradición, sino que “vive la experiencia de rebelarse contra todo lo que es normativo”¹⁴⁶. Romper los márgenes instituidos implica que la ruptura crítica de la normatividad se realiza sin direcciones ni formas fijas. Así como hubo artistas que crearon fundamentos objetivos y constantes –con peso formal, constructivo, analítico o conceptual– para levantar sus propuestas, otros artistas propusieron desvíos rupturistas para incentivar la autonomía imaginativa, la experiencia, los sentidos inconscientes o, incluso, para instalar corrientes deliberadamente

¹⁴⁶ Jürgen Habermas (1992: 90)

antirracionalistas tales como el romanticismo, el expresionismo, el dadaísmo o el surrealismo. Por tanto, como se estableció antes, la vía racional no ha sido la única ni exclusiva para llegar a ser modernos.

Y si bien el descentramiento crítico proclama el desarrollo de la reflexión, este se instala siempre dentro del proceso constitutivo de la subjetivación. Es decir, los programas artísticos provenientes de la libertad subjetiva se despliegan en todas las direcciones, ya sean estas racionales, sensitivas, emocionales o intuitivas. La subjetivación supone que el quehacer artístico puede autoconstruirse y manifestar autónomamente la peculiaridad de lo que piensa, siente, percibe, imagina o intuye el artista. Aunque claro, siempre sustentando su trabajo reflexivamente, pues el mundo moderno exige que lo reconocido se muestre como justificado.

Contrariamente, y a pesar de la gran diversidad de las propuestas modernistas, las modernizaciones del arte chileno frecuentemente desestimaron las vías no-racionales. En cambio, se optó por un tipo de propuesta regulada por pautas racionalistas. Y claro, esta elección no es casual.

Si nos remontamos a la marca inicial del *habitus* modernizante, recordaremos que el modelo modernizador de José Faustino Sarmiento fue un pilar fundamental para organizar y representar el proyecto cultural chileno. Para modernizarnos debíamos huir de la barbarie local y encumbrarnos hacia los valores del progreso que se propagaban desde el centro. La condición rústica del continente americano, señalada por su falta de racionalidad, nos impulsó a adoptar corrientes que se articularan desde y por la razón, pues sólo a través de ella se podría garantizar el tan ansiado progreso.

Si observamos al academicismo desde una perspectiva semiótica, podemos advertir en sus aspectos formales cómo la claridad estructural del dibujo por sobre la del color remite a una relación jerárquica que, según las convenciones de la época, expresa el dominio de la razón por sobre las sensaciones/emociones. Cicarelli señala:

El dibujo está en relación directa con el pensamiento, el colorido en relación con las sensaciones, i como sabiamente lo ha dicho un autor, el

dibujo en la lengua de los colores, hace las mismas funciones que las consonantes en la lengua hablada, negativas como ellas, pero medio necesario para determinar los límites exteriores de cada objeto; mientras que el colorido hace el oficio de las vocales sobre las consonantes, las determina i las resuelve. Por consiguiente, el colorido debe estar subordinado al dibujo; de otro modo la sensación prevalecerá sobre la inteligencia del pensamiento, i el arte perderá lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto.¹⁴⁷

El rigor racional del academicismo, es decir, “lo que tiene de ciencia”, resultó propicio para dar la impresión de orden de nuestro país. Como fue señalado, una imagen “vaga e incierta”, donde el color se impusiera sobre el dibujo, no favorecería para nada a las aspiraciones de solidez e inteligencia que Chile deseaba alcanzar y proyectar. Por otra parte, la regularidad de su canon era propicia para conseguir una unidad de estilo –sujeto a la idea del buen arte– de líneas ordenadas, fuertes y cohesionadas. Sólo desde esta forma, las pinturas nacionales podían (al menos ellas) escapar de la tosquedad irracional y la barbarie local que tanto nos avergonzaba.

Esta aspiración descartó de plano la propuesta de Rugendas, porque tanto entusiasmo y curiosidad no representaba al semblante que se quería exponer. Menos su personal enfoque, que da cuenta de la elección de un camino libre y sin sujeciones. Obviamente también descartó la pintura quiteña que –como señalaba Amunátegui–, no teniendo reglas que la guiaran, no hacía más que mamarrachos de resaltantes colores. Y efectivamente, sin regla alguna, nuestros cuadros no eran más que malos borrones, tal como decía Barros Arana. Es que la *intelligentzia* nacional que advertía en las artes un fin edificante, no veía desarrollo alguno ni en la rusticidad de sus imágenes ni en su espontaneidad creadora. El arte debía ser un medio para hacer propaganda de la virtud, no para dar cuenta de la folclórica realidad local, ni menos en una forma tan emotiva.

Con todo, más allá del programa republicano/ilustrado específico de aquella época, las pautas y formas estilísticas racionalistas son, hasta hoy, una consecuencia del

¹⁴⁷ Cicarelli, Alejandro. OP cit: 16.

persistente deseo chileno de alcanzar el orden y el progreso; cuya clave, por cierto, está en el desarrollo de la razón.

Recapitulemos. Al inicio de la conformación nacional la narrativa imperante era la de la Ilustración, caracterizada, fundamentalmente, por su confianza plena en la razón humana, en la ciencia y en la educación. Por tanto, que Sarmiento y tantos otros plantearan que sólo a través de razón se podía garantizar el tan ansiado progreso, no era nada sorprendente. La elección de la Academia como sistema de enseñanza, de cultivo de ideales, de cánones de belleza y de buen gusto, tampoco lo fue. Si atendemos a sus pautas podremos ver cómo la pureza de las líneas, la simetría, las proporciones sujetas a leyes matemáticas y el rigor compositivo, eran todos modelos asociados al uso de la razón.

Es importante destacar que esta inicial modernización de las artes visuales, al estar supeditada a políticas públicas de cultura, no tuvo la libertad que desplegaron, por ejemplo, la literatura, la poesía y la música independientes. Ya que la Academia era vista por la élite intelectual de la época como una herramienta de utilidad para alcanzar un fin edificante, sus cánones constriñeron a la plástica a estrechas pautas temáticas, formales y estilísticas. Este proyecto, además de alejar a la práctica artística de la realidad local, también vigiló y castigó cualquier asomo de libertad creativa. Por otra parte, la tarea de ganarse el respeto y el reconocimiento al inscribir a la nación dentro de un patrón artístico de gran notoriedad, trazó fuertemente la dirección de las modernizaciones futuras. Reproducir (y más adelante interpretar) una propuesta oficializada como moderna no sólo tenía el incentivo de validarse, sino que además era la condición propicia para acortar la brecha que nos distanciaba del “mundo civilizado”. Y claro, la opción racional era la única vía posible para salir de la incultura imperante. Es así como la vertiente racionalista selló una solemne iniciación en el *habitus* modernizante de las artes visuales chilenas.

De ahí también surge el hecho de que las opciones no-racionales no tuvieran acogida inmediata en la plástica chilena. Lo no-racional implicaba el peligro de caer en el abismo de la barbarie. En consecuencia, la búsqueda de la razón no sólo se dirigía a

conseguir el “desarrollo”, sino que también, inconscientemente, a deshacerse de la marca del primitivismo o del retraso.

Antes mencionaba que, desde un comienzo, indios, mestizos, criollos e incluso las élites republicanas fueron considerados por el centro como grupos inferiores o menores de la sociedad humana. Su rol era desempeñar un papel subordinado en la historia, obviamente al alero de los europeos. Entonces, desarrollar la razón no sólo involucraba un asunto propio del cultivo, sino también de la superación de esa desventajosa posición. Si el mandato ilustrado era eliminar todo cuanto se opusiera, como rincón oscuro y escondido, a la iluminación de la luz de la razón, la operación aquí significó, además, eliminar la rusticidad nacional asociada no sólo a las carencias educacionales, sino también a la espontaneidad, a la sensibilidad por la naturaleza, a la emocionalidad, a la pillería, a la improvisación y al relajo chileno.

Sintomático fue que las puestas al día tuvieran a destacados extranjeros al mando. Es que el europeo siempre se sintió en la obligación o el derecho de guiar nuestro desarrollo para quitarnos lo salvaje. Y nosotros confiamos ciegamente en que lo conseguirían. Como entre líneas indicaba Cicarelli: los hombres primitivos deben dejarse cultivar por la cultura europea si desean llegar a ser civilizados y florecientes, si quieren llegar a ser la Atenas de América del Sur.

En este sentido, es predecible que en las posteriores modernizaciones existiera una ausencia o rechazo a las tendencias artísticas expresivas, emocionales o derechamente antinacionalistas. Previsible es que, considerando las mutaciones de los estilos en boga, las modernizaciones encaminaran paulatinamente su desarrollo hacia las síntesis, las abstracciones geométricas o el arte conceptual. La opción racionalista ha sido siempre considerada, no sólo como un espacio privilegiado para alcanzar la universalidad en el arte o un lenguaje “internacional”, sino como una verdadera salida del retraso local.

Siguiendo esta ruta, Montparnasse adoptó una visión analítica de la pintura que surgía de la necesidad de construir un sistema estructural propio en el arte, en donde los medios expresivos fueran autónomos, y sus relaciones y dependencias fueran internas. Se

trataba de lo que Luis Vargas Rosas expresaba sobre la pintura como un universo aparte, con sus leyes y lógica propias. Por tanto, una modernización efectiva para la época implicaba que el artista debía alejarse progresivamente de la mimesis para acercarse al análisis de los elementos y su organización. Para esto, el procedimiento de la pintura se debía desarrollar sobre fundamentos objetivos a partir de un modelo constante. Lo formal fue entonces el medio por el que la obra materializaría su sentido, es decir, que era a partir de la forma, y no del contenido (narrado), desde donde se concretaría la intelectualización.

Se trataba de la misma propuesta de Cézanne: ordenar el caos aparente de la realidad, el segundo efímero, confuso y sin racionalidad de los elementos externos, para, en cambio, estructurar su apariencia mediante un orden lógico en la tela. Así, el modulado fue utilizado para simplificar las formas mediante figuras geométricas, en tanto que el rigor compositivo se dispuso dentro de un enrejado espacial basado en líneas horizontales y verticales. Y el color que, aplicado como una serie de pinceladas orientadas en direcciones sistemáticas, no fue utilizado por su cualidad emotiva sino que por su eficacia en el efecto de orden en la profundidad. También llamado “vista aérea”, lo que en la práctica se tradujo como: mientras más lejos están las cosas, más azules son¹⁴⁸.

Como podemos suponer, los principios de Cézanne representaron para los artistas en torno al grupo Montparnasse una fuente del progreso racional irrefutable. De hecho, Jean Emar elogió a los artistas chilenos que tomaron esta vía:

Presentamos dos croquis de Luis Vargas Rosas, croquis sólidos, precisos, nacidos, no de una inspiración alocada, sino de una reflexión mental serena, casi matemática. Cada línea es una intención conscientemente deseada; en cada trazo se refleja una voluntad que se quiere domar.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Filiberto Menna (1977)

¹⁴⁹ Jean Emar; Patricio Lizama ed. (1992: 47)

La idea de la voluntad domando las emociones, esa recurrente imagen de la inteligencia del pensamiento prevaleciendo sobre la sensación de carácter siempre vago e incierto, selló fuertemente las apreciaciones del arte chileno. Para Emar había dos caminos: reconstruir el universo por la estética del número y el espíritu, o imitar el aspecto de la sensibilidad de la naturaleza¹⁵⁰. El escritor sentencia: “Así hemos tenido las bellas épocas del arte y las épocas bárbaras y decadentes: éstas han sido siempre caracterizadas por la exaltación del instinto y de la sensibilidad”¹⁵¹. Y más adelante agrega:

Se quieren síntesis claras, cristalinas: se relaciona al arte pictórico con la música y con las matemáticas. Se interroga a la naturaleza por cuantas sendas sea posible. Pero todo esto es vano hablar sin las obras que resulten de las teorías madres. Y todo ello para que el cuadro, despojado de todo valor comparativo o de interpretación, sea por sí sólo un hecho nuevo, completo, un organismo aparte, de valor propio y regido por leyes de equilibrio de masas, líneas y colores.¹⁵²

Esta tendencia fue progresivamente conduciendo al arte chileno a la abstracción. En realidad, a toda Latinoamérica, donde la instauración de la “máquina abstracta” operó como un símbolo de desarrollo. Andrea Guinta lo describe así:

Estas imágenes se plantearon como necesarias, en tanto que eran las que, se sostenía, permitían planificar un futuro nuevo, sin románticos referentes realistas. Eran imágenes que se adaptaban o eran funcionales a las demandas de la ciencia, del diseño, del progreso.¹⁵³

¹⁵⁰ Emar asocia la oficialidad academicista con lo “sensitivo”, lo que pareciera ser una contradicción considerando las palabras antes citadas de Cicarelli. Lo que sucede es que la Academia fue paulatinamente perdiendo el espíritu inicial de la virtud republicana/ilustrada para dar paso a la incorporación epidérmica de algunos trazos románticos e impresionistas desde la lógica de lo romántico-realista y la paisajística costumbrista. En palabras de Emar, ese arte era destinado a los hombres amantes de lo bonito y a las damas sedientas de idealidad: “Alrededor de las artes, se hace una literatura pomposa y azucarada que, con razón, hace sonreír despectivamente a cualquier buen señor, y por todas partes salta esa fraseología boba que sobrepasa en inflazón, aun a la fraseología usada para los héroes” La Nación, miércoles 27 de mayo de 1925, pág. 1.

¹⁵¹ *Op. cit.* p34

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ Andrea Guinta (2011: 282)

Entre los años 40 y 50, aunque sin librarse del berrinche conservador, las abstracciones en Chile fueron paulatinamente asociadas a los proyectos de transformación económico-social impulsados por el desarrollismo. Así como asociadas al concepto de universalidad, lo que hizo del arte abstracto la forma de arte moderno por antonomasia. No obstante, por debajo de esta asociación, la adopción de este pretendido orden universal, sustentado en la autonomía del lenguaje, albergaba para nosotros el anhelo de superar un atávico pesar: el agobio de la provincianidad. Se trataba de manejar un arte racional, matemático, que rechazara las formas expresivas del pasado, justamente para apostar a un lenguaje unificado, común, que nos permitiera superar el localismo, salir del encierro e ir al encuentro del mundo... euro-estadounidense. Recordemos una vez más las palabras de Camilo Mori: “estamos en el limbo, la culpa? Tal vez de la cordillera (...) que si no ha dejado pasar las buenas obras, tampoco ha dejado pasar los buenos conceptos”¹⁵⁴.

A través del tiempo, estas aspiraciones no sólo se centraron en las abstracciones geometrizarantes, sino que en cualquier propuesta que esgrimiera la opción de la racionalidad. Los postulados de la Escena de Avanzada no fueron la excepción, pero en su caso, desplegados en el conceptualismo.

Resulta tremendamente sintomática, dentro de la programática de Richard, su insistente valoración de lo racional. En *Márgenes e Instituciones...* se cuestionaba el retorno que, a partir de 1982, se dio a la práctica de la pintura, catalogándola de “primitivismo gestual y del salvajismo expresionista que la moda de la transvanguardia internacional consagra como éxitos de mercado”¹⁵⁵. Para la teórica, esta era una pintura joven que representaba pulsiones y deseos expresados en la impulsividad del gesto, en el juego anti-intelectivo y en la espontaneidad del registro sensorial y emocional; claramente, “una franca oposición a las exigencias reflexivas y discursivas que las obras de la ‘avanzada’ había hecho pesar sobre el arte chileno”¹⁵⁶. Era también una clara oposición

¹⁵⁴ Camilo Mori; Patricio Lizama ed. (1992: 39)

¹⁵⁵ Nelly Richard (1987: 119)

¹⁵⁶ *Op cit* p 120

a “los procedimientos tecno-informativos de la imagen mediatizada con los que la ‘avanzada’ negaba la improvisación manual”¹⁵⁷. Todas estas, palabras que recuerdan la antigua polaridad advertida por Sarmiento: civilización o barbarie, racionalidad o primitivismo.

Su alusión al relato racional moderno era claro: “aquí son tan escasas las referencias de modernidad que la pintura chilena ha logrado asimilar en beneficio de una tradición analítica”.¹⁵⁸ Según Richard, la nueva generación reivindicaba el “imaginario subjetivo contra las tendencias conceptualizadoras y racionalizantes del pensamiento”. Se trataba entonces de un discurso edificado sobre las bases más duras de la vertiente modernizadora: la razón como medio y medida para todo progreso. A partir del cual, se vio a la nueva pintura, siguiendo sus palabras, como un repliegue en la esfera del divertimento, de lo recreativo y lo gratificante¹⁵⁹, o sea, una vuelta al despeñadero de los sentidos que los artistas chilenos no podían permitirse.

A modo de conclusión X

Como pudimos constatar, ya sea a través del prisma del canon ilustrado, del sintético-constructivista, del abstracto geometrizable o del conceptual, toda opción artística tendiente a exacerbar formas o contenidos que expresaran rusticidad, gestualidad, improvisación, fantasía, irracionalidad o magia, fueron vistas (y, en parte, aún lo son) como signos de brutalidad, salvajismo o atraso. Es que al salirse del canon racional lo que les esperaba a los artistas chilenos era lo abismal que esconde lo salvaje y lo primitivo, lo vago e incierto –Cicarelli–, la exaltación del instinto y la sensibilidad bárbara y decadente –Emar–, el primitivismo gestual, el salvajismo expresionista, la impulsividad, el juego anti-intelectivo, y la espontaneidad del registro sensorial y emocional –Richard–.

¹⁵⁷ *Op. cit.* p 121

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Op. cit.* p122

Es decir, fuera del territorio de la razón se acababa el mundo civilizado, lo que significa que no solamente se perdía el espíritu, sino que además volvía la amenaza de recaer en la categoría más baja de la humanidad, cuyo papel de subordinación en historia los dejaría fuera de lo destacable. Dicho de otro modo, caer en lo abismal de lo no-racional era también perder la membresía (si es que se ganó alguna vez) del club de los “avanzados”.

La invitación a dejar de ser ese Chile primitivo para convertirnos en la Atenas (París o Nueva York) latinoamericana, hizo que la amenaza de lo no-racional se encarnara en la tierra. Desde la perspectiva modernizante, todo lo que habitaba en este lugar se vio teñido por la intimidación de lo abismal. Sensación que se agudizó por una suerte de claustrofobia. Antes del desarrollo cabal del transporte y las comunicaciones, habitar en Chile significaba, para los artistas y teóricos, estar aislados. Cercados al este por la cordillera, al norte por el desierto, al oeste por el mar, y al sur por los archipiélagos y las inhóspitas tierras australes. Y para colmo, ubicados geográficamente al fin del mundo. Primitivos, aislados y alejados... lo abismal se convirtió en una amenaza de magnitudes extremadamente perturbadoras.

Ya sabemos que el aislamiento cultural frena la capacidad de renovación y desarrollo, por lo que esta amenaza no se estableció como un temor sin fundamentos. El aislamiento, como condición que nos separa de los otros, de sus ideas y sus productos, se experimenta desde esta perspectiva como un estado sombrío, de inmovilidad u obstrucción. En efecto, mantener reductos culturales aparte en nada nos enriquece. Vimos, por el contrario, cómo la apertura de artistas como Picasso, Matisse o Brancusi hacia paradigmas artísticos no occidentales nutrió enormemente sus propuestas. De la misma forma para nosotros, el hecho de poder interpretar las innovaciones y los aportes de otras culturas, adaptándolas a los requerimientos de nuestro propio tiempo y espacio, constituye —a excepción de cuando ha operado la reproducción o la apropiación acoplada— una rica fuente de desarrollo. Ya sabemos que nada en el arte parte desde cero, por lo que la reelaboración no sólo es parte constitutiva de la formulación artística, sino una manera de mantener el flujo creativo siempre en circulación.

Sin embargo, la intimidación que provocaba el aislamiento tiñó muchas veces y de modo desmedido los ánimos, arrojando autopercepciones negativas que presentaban, de alguna forma, una asociación irremediable entre aislamiento e ignorancia. Barros Arana rezongaba por el desconocimiento que existía en Chile sobre pintura y escultura europeas. Ignorancia que fue remediada cuando Monvoisin arribó al país, vale decir, cuando se rompió el aislamiento. Antes de él, reinaba la incultura. Después, Camilo Mori culpaba a la cordillera por el estado de limbo, de borde, de margen que vivía el arte chileno. Si para el arte tradicional la cordillera, mano a mano con lo pintoresco, fue una fuente de orgullo, para las modernizaciones artísticas no fue más que una barrera que impedía el paso del progreso. Por su parte, Malvar protestaba por la completa incomunicación: ni museos, ni galería, ni pintura nueva. Sólo libros, fotografías y unas pocas revistas, la eterna letra muerta, llegaba a estos apartados lugares. Más adelante, Richard retrataba a una escena local primaria, a causa de su sustracción –por razones geográficas– de toda instancia superior, siempre internacional, de información.

Sin duda, la comparación hecha a partir de una experiencia directa en el caso de los extranjeros avecindados en Chile, o por los propios artistas e intelectuales chilenos luego de viajar a Europa o Estados Unidos, marcó la distancia existente entre el centro y nuestra realidad. Así, en nuestro caso, el peso de la sensación de atraso no sólo aconteció cuando se percibió un desacoplamiento de las fases, metas y significaciones imaginarias del progreso, sino que además se agudizó por el aislamiento y la distancia existente con los focos de desarrollo.

A diferencia de la realidad de otras ciudades latinoamericanas con más acceso al centro –como Buenos Aires o Sao Paulo–, la urgencia por salir al encuentro del mundo civilizado significó para nosotros un desafío que prometía librarnos de la amenaza de la ignorancia local. La idea de que el desarrollo y la renovación del arte dependía casi exclusivamente de acortar la distancia con aquello que se presentaba como un campo abierto y luminoso, permite deducir que, desde la perspectiva modernizante, esta

tendencia viene a contrarrestar la amenaza que provocaba el hecho de habitar en una tierra tan apartada.

Así, el *habitus* “adoptar para progresar” se cargó de una asociación basada en la experiencia específica, donde, desprendernos de la ignorancia venía siendo lo mismo que vencer el aislamiento. Tal vez por esto el paradigma de la similitud desde la tendencia racionalista ha sido tan relevante en la escena artística chilena; pues, a causa de nuestra situación geográfica extrema, se activa con más fuerza el temor de caer en el barranco de la otredad y de salirse de Occidente. Apostar por un arte racional implicaba también adoptar un lenguaje común que nos permitiera, no sólo “cultivarnos”, sino que salir al encuentro del “mundo”. Otro aspecto que se suma para entender porqué acortar la distancia/diferencia con el centro, desde lo racional, ha sido tan relevante para las modernizaciones artísticas chilenas.

Sin embargo, todas estas dificultades pueden también constituir al mérito. Pues, recordemos que los movimientos modernistas se han levantado, precisamente, cuando han existido coyunturas complejas. Esto es, que han surgido a causa de un conflicto, interno y externo, inserto en una situación moderna o en vías de serla. Entonces el problema no radica en la dificultad, sino que en otro aspecto. Nuestros agentes culturales han olvidado la confianza en su propia capacidad de investigación y de actualización de su inteligencia; lo que ha significado descartar la posibilidad de fundar una consciencia nacional verdaderamente creadora.

Conclusión

Efectivamente, para que esta investigación se haya podido desplegar fue fundamental prescindir, antes, de las concepciones tradicionales que indican qué hace ser moderna a una propuesta artística. Sobre todo, considerando que lo que comandó el puntapié de esta tesis fue la certeza experiencial de que una parte importante del arte moderno latinoamericano no era tal a razón de haber acatado estilos dados. Desde mi percepción como artista, esta operación adulteraba su modernidad. Entonces, el paso que se exigía era develar precisamente los equívocos y malos entendidos sobre las apreciaciones en torno a estas propuestas.

Como primera hipótesis, planteé que el mayor error se debía a que el impulso de progreso, tanto en la práctica como en la teoría, se fijó en los productos y operaciones que representan al arte moderno, y no así en el desarrollo del espíritu del que ellos proceden, a saber, «lo moderno» del arte. Es decir, para progresar, la práctica artística fue tras modelos consagrados como modernos, en tanto que la teoría y la crítica de arte los validó en virtud de su apariencia (forma). Entonces, lo que en realidad ocurría eran modernizaciones artísticas que, en la modalidad de la “puesta al día”, desarrollaban procesos de transformación ajustados a los estilos o movimientos del arte hegemónico como prueba, errónea, de modernidad.

Por lo tanto, para comprobar esta primera hipótesis debía partir removiendo los supuestos en torno a las propuestas latinoamericanas. Y ya que la señas que entregaban los productos y maniobras no eran confiables, fue necesario ir más profundo. La estrategia utilizada fue volver la mirada, no a las teorías que discuten *sobre* los productos del arte moderno, sino que observar el impulso interno que las ha animado. Sólo así tendría la posibilidad de ver, como en una radiografía, cuándo nuestra modernidad artística fue sólo un fulgor epidérmico. Igualmente, esta misma maniobra me permitiría reconocer a las particularidades de los modernismos latinoamericanos como válidos, y no sólo como torpes o astutos remedos del centro.

Más allá del contexto latinoamericano, en términos de efectividad, pude constatar que establecer «lo moderno» a partir de las pautas estéticas, inevitablemente dejaría fuera a algunas de sus manifestaciones. Por otra parte, también verifique que fijar su concepción a partir de sus expresiones va en contra de la naturaleza mutable, variada y acelerada que la caracteriza. Sin duda debía encontrar un denominador común que conectara a los modernismos sin quebrantar la potencia de su variabilidad y efervescencia.

Es así como postulé que la fuerza subterránea que posibilita y caracteriza a los modernismos viene de la condición moderna, como la llama Hegel, de una subjetividad liberada. Emancipación que hace posible, primero, la autonomía del artista inscrita en su práctica. Aquella que permite que su hacer pueda afirmarse en su territorio (relativamente hablando) sin ser una mera herramienta o instrumento de un orden externo, ya sea este religioso, político, social o económico. Segundo, la autoconsciencia que abarca al campo del artista y del lenguaje, de los materiales, procedimientos, métodos y estrategias de creación, de los estilos, de los sistemas de circulación, mediación y recepción del arte. Autoconsciencia que da entidad a esta nueva forma de concebir y desarrollar un tipo de creación humana que comienza a ser objeto en y de sí mismo. Tercero, la presencia de la crítica, característica de un fuero moderno que exige que las propuestas artísticas se muestren fundamentadas, precisamente, para desafiar lo normativo. Se trata de lo que Habermas llamó subjetividad descentrada, enfrentada a todas las limitaciones, imperativos, usos y convenciones. Pero a esta perspectiva había que sumarle otro rasgo fundamental: la individuación artística. Claro, porque no sólo se trata de “romper” sino también de proponer una ruta creativa que posibilite la autorrealización de la particularidad y de lo nuevo. Considerando este cuarto factor, imprescindible para hacer posible la distinción de las especialidades del arte latinoamericano, (re)nombré a este ímpetu moderno “subjetividad desplazada”. Desplazada, ya que conforma a un artista crítico e independiente, capaz de autoconstruirse y representar la particularidad de lo que piensa, siente, percibe, imagina e

intuye, al tiempo que es consciente de su quehacer y de sí mismo. Y finalmente, la incesante innovación que implica el desarrollo de una consciencia histórica que emplaza su vibración vigorosamente en el instante y en la esfera de su aparición. Así, los productos y operaciones modernos lo fueron, justamente, en virtud de que generaron rupturas e innovaciones en articulación y conformidad a su tiempo y espacio.

Todos estos aspectos se pudieron apreciar en las propuestas creativas de Francisco Laso, Tacilla Do Amaral y Elías Adasme. Indudablemente, sólo a partir de esta base argumental fue posible analizar e interpretar sus especificidades. Para tal efecto fue relevante comprender que, ya que la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, sus modernismos debían ser distintos en virtud de la congruencia con esta subjetividad desplazada. El concepto de “modernidades múltiples” de Eisenstadt, de aquellas modernidades que han nacido de complejos encuentros donde se reinterpretan sus programas a la luz de cada cultura, fue un gran apoyo teórico para esta tarea.

Sin embargo, llevar esta perspectiva al territorio de las artes visuales representó también un peligro. Precisamente por el error que anunciaba al principio: de dar por modernas, esta vez camufladas bajo el manto de la diversidad, a propuestas que no lo son en absoluto. Entonces, fundamental fue poner a prueba las operaciones que convencionalmente son asociadas al concepto de modernidad múltiple, en particular, las que rondan en torno a las apropiaciones, la traducción o el mestizaje. Desviaciones que fácilmente pueden catalogarse como individuaciones artísticas por el simple hecho de ofrecer una mixtura aparentemente particular. Como se examinó, estos paradigmas bien pueden esconder dependencia y anhelo de legitimación. Aferradas a su referente, estas apropiaciones sólo se mueven dentro del territorio de las sub-versiones de su modelo; tal y como lo vimos en el caso de la apropiación acoplada. Ahora, aun en las apropiaciones críticas se detectó el riesgo de establecer una determinación anclada únicamente en la discusión/remedo con el modelo hegemónico, lo que inexorablemente afirma la posición dominante de este último y, de paso, nubla el cuestionamiento hacia nosotros mismos y la conexión real con nuestros propios anhelos y necesidades.

Dentro de la tónica de la mixtura, clave fue determinar que una obra moderna no parte desde cero, ya que es capaz de elaborar los recursos disponibles (locales y/o extranjeros) mediante una apropiación transformadora que supera el estatus de la mera mezcla o versión. Esto es, “el total es mayor a la suma de las partes”, o si se prefiere, el resultado de las apropiaciones transformadoras es “distinto” a la suma de los elementos utilizados, tal y como lo vimos en la obra de Xul Solar. Esto significa, no sólo para el arte latinoamericano, que los modernismos no rompen absolutamente con todo, sino que más bien son capaces de hacer uso de los recursos a la mano, sin renunciar con esto a una renovación apta para construir nuevos territorios creativos.

Otro aspecto relevante en virtud de la primera hipótesis, fue diferenciar los modernismos de las modernizaciones artísticas. El primer término lo entendimos adscribiendo a la definición dada por Berman, como respuestas culturales y artísticas a la luz de las transformaciones y experiencias de la modernidad. Pero al mismo tiempo fue fundamental resaltar su doble condición, esto es, como respuestas a la modernidad a través de las cuales se expresan experiencias, ideales, programas, reflexiones, etc., así como también manifestaciones del fuero interno que las produce, a saber, de «lo moderno» en el arte. Por lo tanto, los modernismos no serían entonces cualquier respuesta artística o cultural a partir de la nueva situación histórica, sino que también involucrarían la manifestación del espíritu que las anima, es decir, de la subjetividad desplazada.

Por su parte, las modernizaciones artísticas fueron establecidas como el proceso por el cual la producción o pensamiento del arte aspira a ser moderno tomando la forma de una “puesta al día” –particularmente en Latinoamérica–. Este proceso apunta a adoptar pautas consagradas como modernas, lo que implica que este proceso se despliega siempre en función de un referente. Es así como, esta dinámica modernizadora pone en conflicto a «lo moderno» en el arte malogrando su autonomía, autoconsciencia, crítica, individuación y contextualización. Dicho de otro modo, mientras los modernismos se inscriben en la historia por abrir caminos, las modernizaciones artísticas se validan por

adherirse a las pautas propuestas y legitimadas en otros lados. Como concluía, mientras la modernización artística “aspira a” ser moderna, el modernismo “deviene” su modernidad. De hecho, los artistas e intelectuales modernistas latinoamericanos, imbuidos por el nuevo espíritu moderno, y aun cuando chocaron con una realidad precaria, fueron capaces, no de alcanzar lo que encarnaba el avance, sino que de gestarlo y promoverlo ellos mismos a través de sus obras. Esto probó que, a pesar, o mejor dicho, precisamente porque existió una coyuntura compleja, es que surgieron sus propuestas.

En este punto fue instalada la segunda hipótesis. La fuerte presencia de modernizaciones artísticas a lo largo de la historia del arte latinoamericano entraña otra dificultad que, a mi parecer, consistía en el apremio de sobreponerse al estigma del atraso o subdesarrollo. Es decir, las modernizaciones artísticas no respondían a una deficiencia creativa/propositiva sino que a una agobiante necesidad anclada en una identidad cultural malograda. Según lo propuesto, modernizarse representa un gesto de huida frente a todo aquello que se constituyera como barbarie o retraso. De ahí que este proceso no “deviene”, sino que se activa tras la urgencia de no quedar rezagados a los márgenes del mundo civilizado.

En primera instancia se reconoció que el estigma del atraso, configurado a partir de significaciones imaginarias de progreso provenientes de las culturas hegemónicas, fue un importante responsable. Sin embargo, también fue relevante reconocer que los agentes de la cultura recesiva asumieron esta representación, ocupando un papel pasivo que sólo hizo posible el acomodo, la dependencia o, en el peor de los casos, un acoplamiento de los diseños culturales en virtud de consolidar los intereses y visiones de los grupos dominantes. Es así como, al momento de percibir una separación o diferencia con las fases y metas dictadas por el centro, se activaba inmediatamente una fuerte necesidad de “ponerse al día” con las pautas modernas de turno.

Esta realidad hizo ver también que los modernistas latinoamericanos no sólo se han expuesto al desafío de manifestar y/o problematizar las visiones de la propia modernidad, sino que además han debido superar un autorretrato malhecho. La identidad del

subdesarrollado configura una imagen, una narración del sujeto/grupo en la que se juzga a sí mismo influido por las evaluaciones de inferioridad cultural y exclusión. Como consecuencia de esta representación desvalorada, los agentes culturales han sucumbido a una escisión proveniente de la fuerte tensión que provoca la obsesión primordial por la identidad. O bien han intentado fijar una fórmula de identidad exacerbando las diferencias con la cultura dominante, de forma tal de reafirmarse orgullosamente en la otredad. O bien, han pretendido deshacerse del retrato maltrecho adoptando una figura más atractiva, más cercana al centro, pero lamentablemente ilusoria.

Ambas posturas ignoran el valor que ofrece la tensión fértil entre los mundos de los cuales formamos parte. Por un lado, mientras una cultura se encierra en sí misma, sólo consigue empobrecer su desarrollo. Por otro lado, mientras una cultura niega el valor de su aporte, sólo consigue discapacitarse. En relación a las modernizaciones artísticas, que es lo que ataño a este estudio, cada vez que los artistas y teóricos se inclinaron a adoptar el modelo de quien ostentaba una posición cultural “adelantada” (en virtud de nuestra supuesta inferioridad), nos fuimos acostumbrando a que las respuestas y soluciones vinieran siempre desde afuera. Este complejo, que combina subestima y subordinación (a ratos astuta), nos niega al punto de desaparecer en cuanto específico. En su afán de constreñirse a un modelo dado, o de buscar similitudes o continuidades con el centro, se provoca una inhibición total de la posibilidad de inaugurar y proponer caminos particulares. Por otra parte, dentro de la lógica de la filiación y la validación, el hecho de creer que los juicios de autoridad nos fortifican, lo único que provoca es un adelgazamiento de nuestro sedimento cultural. Desde el punto de vista modernista, insistí varias veces en la idea de que la subjetividad desplazada, ya sea en creación o en teoría del arte, no necesitó nunca andar de la mano de alguien o de algo para edificarse.

Por otra parte, el hecho de dar por modernas a propuestas receptoras, sintéticas y moderadas, bajo el argumento de la realización de una modernidad periférica, no hace más que convertir a esta tierra en lugar infructífero, sólo apto para el trasplante, la adaptación o el remedo. El peligro de esta autovalidación indulgente es que puede llegar a

justificar nuestra apatía, haciéndonos creer que las operaciones moderadas y subordinadas son aceptables en la modalidad modernista. Al respecto, importante fue destacar que, si bien el centro recalca su papel protagónico en la administración y validación del valor artístico/estético, este rol se juega en un contexto de hegemonía, no de dominación, lo que deja siempre abierta la posibilidad de adoptar contraposturas, aun cuando estas se propongan y realicen más allá de su atención o vigilancia.

En relación a la concepción del retraso, estas son precisamente las condiciones que han provocado un estancamiento en nuestro campo artístico. Tanto el acatamiento o acomodo a las pautas de otros, como nuestra propia dejadez y autoindulgencia, frenaron la gestación de una ruptura y renovación conducente a la apertura de nuevos planteamientos creativos. Dicho de otro modo, frenaron o retardaron el diseño de un arte nuevo en tanto moderno, que, nutriéndose o no de los aportes de otras culturas, fuera capaz de responder y desafiar a *su* tiempo y contexto, al mismo tiempo que a *su* posición en el mundo.

Esto último me invitó a preguntar por qué una vez modernizados, ya puestos al día, se conservaron ciertas prácticas de subordinación a lo largo del tiempo. Esto me hacía pensar –y aquí se emplazó la tercera hipótesis– que existe una estructura latente, anclada en la propia historia, que fija disposiciones mecánicas que modelan la percepción, el pensamientos y la acción, generación tras generación, sin que los agentes culturales alcancen a percatarse de que van repitiendo la historia. Como se pudo constatar en el caso del discurso del arte chileno, cada cierto tiempo la crítica o teoría expresaba un malestar a causa de lo mimético e inorgánico de nuestras propuestas. En general, sus expresiones acusaban al arte chileno de nutrirse constantemente de los aportes europeos y estadounidenses de forma pasiva, servil y superficial. Imputaban a la carencia de un eje interno a causa de una disociación entre el arte y la vida, entre los procesos artísticos y la realidad y cultura locales. También delataban el olvido de crear con y de acuerdo al desarrollo de nuestra historia regional. Se lamentaban de que estuviéramos constantemente imitando sin ver lo que teníamos en casa. Estas puestas al día, que de

paso impedían concretar el deseo de construir un arte propio, habían olvidado romper con la forma más profundamente arraigada en nosotros: la dependencia al referente.

Estas constantes, más allá de la consciencia o la voluntad, más allá de la diversidad de formas y productos realizados, una y otra vez, dieron cuenta de la misma disposición operante. Dentro de esta línea argumental, el concepto *habitus* descrito por Bourdieu fue un relevante aporte para develar las implicancias de este fenómeno. Primero, contemplar que el *habitus* modernizante, que denominé “adoptar para progresar”, fue internalizado por una lógica práctica inscrita en la historia, funcionando como un mecanismo estructurador de sentidos no conscientes. Segundo, que es este *habitus* el que sugiere a los agentes culturales lo deben hacer, sentir, percibir o pensar, pero no en forma explícita, haciendo difícil su detección.

A grandes rasgos, se pudo constatar que la instauración de la primera institución de arte en Chile marca una lógica práctica que será repetida en el futuro. A fin de modernizarnos, a fin de huir de la barbarie local, la *intelligentzia* solicitó asistencia al centro no sólo para habilitar un sistema de arte moderno (lo que sería normal), sino para adoptar sus formas artísticas. Esto significa que, en la práctica, no se contempló la posibilidad de gestar un arte propio a partir de un sistema moderno de arte –escuelas y museos, profesionalización del artista, publicaciones de crítica y teoría, etc.–. Esta pasividad fue reforzada por el fuerte mando de la cultura central a razón de sus imaginarios de progreso. Su tarea consistía en asistir a estos pueblos “atrasados” a fin de que se convirtieran en civilizados y florecientes. Así, se grabó una matriz que marcó las prácticas futuras. Es decir, cada vez que se repitan las mismas condiciones –en forma idéntica o similar– en las cuales este *habitus* fue constituido, la respuesta mecánica será “adoptar para progresar”. O, cada vez que se haga presente la sombra del retraso o del estancamiento en lo artístico, o cada vez que se quiera progresar, la respuesta automática será emprender una modernización artística adoptando lo “avanzado” de turno. Ahora, esto no significa que la posibilidad de inaugurar modernismos locales no exista, sino más bien que se constituyen como prácticas improbables, aunque no imposibles.

La revisión de tres idearios de arte chilenos nos ayudó a reconocer el sistema de disposiciones interiorizadas por los agentes culturales por y en su historia. A través de su examen pudimos advertir constantes que se repiten a lo largo del tiempo. Primero, la negación/omisión del legado local, conducente a la adopción de pautas dadas. Segundo, la descontextualización de las pautas importadas, conducente a la inorganicidad del arte chileno. Y, tercero, aun cuando no es una constancia en todas las modernizaciones, el valor de la razón como medio y medida para todo progreso artístico. Evidentemente el análisis comenzó con la Academia de Pintura, origen a partir del cual se marcó las disposiciones del *habitus* y las respuestas futuras.

La primera constante dio cuenta de nuestra tendencia a sostener una autopercepción negativa, lo que inhibió la posibilidad de gestar una continuidad dialéctica y transformadora del legado cultural propio. Como consecuencia, la negación u omisión de nuestros recursos fue de la mano con el ejercicio de sustituirlos por un legado metropolitano. Desde los tiempos fundacionales de la nación, negar el pasado/legado fue percibido como una estrategia necesaria para edificar un tiempo nuevo para el progreso. Entonces, basados en una autoimagen miserable, la *intelligentzia* no vio más alternativa que borrar esos rasgos aciagos tomando aquellos recursos que supuestamente nos permitirían salir del estancamiento. Así se instala, en pos del progreso, una lógica práctica que modeló en adelante las percepciones, expectativas y estrategias para mejorar al arte y la (alta) cultura.

Al seguir los discursos operantes pudimos observar cómo Luis Amunátegui, Diego Barros Arana, Domingo Faustino Sarmiento, Camilo Mori, Sara Malvar, Jean Emar, Nelly Richard y tantos otros, no sólo se lamentaron del estado de nuestra cultura (recursos, desarrollo, competencia, etc.) sino que promovieron fervientemente la adopción de los fulgores del centro, precisamente en virtud de eliminar los rasgos de nuestra vergonzosa rusticidad cultural. Y, por cierto, conseguir así la tan anhelada estampa moderna, conjuntamente con la validación internacional a razón de nuestra puesta al día. Una y otra vez, inaugurar un camino creativo autónomo, autoconsciente, crítico, particular y

contextualizado fue una alternativa simplemente no concebible. Tenían, todos, la plena certeza de que el progreso artístico estaba o venía de otra parte. Así, los agentes artísticos no alcanzaron a percatarse que repetían las disposiciones interiorizadas por los agentes culturales de antaño.

Como segundo factor del sistema del *habitus* modernizante, pudimos apreciar cómo la fuerte negación/omisión de los recursos o propuestas propias condujo a una inevitable discontinuidad en lo artístico nacional. En general, los recursos disponibles propios no fueron reconocidos como válidos para ampliar, nutrir ni gestar nuevos planteamientos. Incluso cuando hubo una aproximación a reconocerlos, este ejercicio se hizo desde la lógica metropolitana –como la interpretación que hizo Richard sobre el recurso del doble sentido–, lo que borroneó el real valor de su aporte. Así, tras el rechazo y/o el olvido, la adopción de conceptos y doctrinas importadas condujo a una inevitable inorganicidad, lo que de paso mermó la confianza en nuestra capacidad de investigación y de actualización de nuestros distintivos acervos.

Tanto la adopción de los fundamentos del academicismo, del cezannismo como los del neovanguardismo desconocieron las condiciones y características sociales y culturales existentes en el país al momento de su implantación. Su ejercicio dio importancia a la exaltación de valores que, por muy “avanzados” que hayan sido, no se ajustaban a un eje o estructura de organización interna con nuestra realidad. Incluso en el caso de la presencia de modernismos –como en las propuestas de Smith, Isamitt o de algunos artistas de la Avanzada–, los discursos teóricos no hicieron posible una real comprensión contextualizada de sus propuestas, fundamental a la hora de generar respuestas dialécticas, teóricas o artísticas, arraigadas. Los valores civilizadores de Cicarelli, los contenidos romantizoides de Grez, el universo aparte de Vargas Rosas o la complejidad editorial de Richard, no lograron articularse completamente con el tejido cultural y artístico chileno. Como vimos, buscar puntos de apoyo en las doctrinas hegemónicas, además de restar valía a las propias ideas y recursos culturales, negó la posibilidad de estimular apropiaciones transformadoras acordes al propio contexto.

Y, finalmente, el tercer factor del sistema del *habitus* modernizante que, aun cuando no está siempre presente, marca una influyente tendencia hacia la adopción de pautas racionalistas. Las excepciones, hay que decirlo, remiten a puestas al día donde la moda o el *mainstream* internacional logró tener un mayor peso que la necesidad de progreso vinculado a lo racional. Ahora, en general, ya sea a través del canon neoclásico, sintético-constructivista, abstracto geometrizable o conceptual, la vía racionalista representó una posibilidad para progresar y, a la vez, una alternativa cierta para alcanzar e idealmente exhibir una prueba de modernidad. Este aspecto dio cuenta de la amenaza que constituía lo no-racional, ya fuese referido a lo sensitivo, rustico, espontáneo, emocional, gestual, imaginativo, místico, ilógico o mágico. Todas ellas, alternativas impregnadas por la sombra del salvajismo, la brutalidad o el atraso. Es decir, todas ellas pertenecientes a ese rincón oscuro y escondido que se opone tenazmente a la luz de la razón y al mundo civilizado. Así, Cicarelli demandó la claridad estructural del dibujo; Emar enalteció las síntesis claras, cristalinas, casi matemática; mientras que Richard exaltó las exigencias reflexivas y discursivas de las obras de la Avanzada.

Un matiz no predecible surgió en esta investigación. La invitación a dejar de ser ese Chile primitivo, de dejar de estar atrasados o de ser subdesarrollados, contenía en su profundidad el temor de sentirnos separados. Subterráneamente, el hecho de no cortar el cordón umbilical nos mantenía a salvo de quedarnos irremediabilmente atascados y encerrados en este rincón oscuro, apartado e inmóvil que eventualmente era Chile antes del desarrollo óptimo del transporte y las comunicaciones. Clave para visualizar esta imagen lo fue la obra *La lección de geografía* de Alfredo Valenzuela Puelma, quien muestra a un Chile al borde del mundo y sumergido en la oscuridad. La intimidación de lo abismal significó para los artistas y teóricos estar aislados, no sólo físicamente, sino mentalmente también de los focos de desarrollo. El aislamiento, como condición que nos separa de los otros, de sus ideas y productos, nos dejaba, según sus propias apreciaciones, en un limbo.

Aquí vuelve a resonar el remoto lamento de Juan Pablo Viscardo y Guzmán en relación al aislamiento y la postergación del criollo. El temor de sentirse desterrados, apartados de una sociedad de la cual se sentían estar unidos con lazos más estrechos, se refuerza precisamente por ubicarse en un territorio lastimado por el rezago y el despojo. Es así como nos independizamos, no para dejar de ser dependientes, sino que para serlo de nuevo, esta vez escogiendo bien un nuevo cordón umbilical que nos permitirá “desarrollarnos”.

Modernizarnos y adoptar un lenguaje “internacional” representó también la posibilidad de conectarnos con el mundo y así sortear el agobio de la provincianidad; esto es, en lo profundo, evitar la temida separación y abandono en la rusticidad de nuestra cultura. De hecho, planear proyectos inaugurales distintos a los del centro implicaba eliminar toda posibilidad de conexión, es decir, aseguraba imaginariamente una escisión desgarradora. Contraproducentemente, como decía al comienzo, la subjetividad desplazada siempre se manifestó en lo *outsider*, en el que se aparta, en el que se desplaza y brota emancipado para plantear su propia visión. Paradojalmente, la urgencia de conectarse al mundo civilizado privó a las modernizaciones de la condición moderna y, por tanto, de la autodeterminación necesaria para gestar su nuevo y particular mundo naciente.

Bibliografía

Libros

Juan Acha (1993). *Las culturas estéticas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martín Barbero (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Charles Baudelaire (1996). "El pintor de la vida moderna", en: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.

Josetxu Beriain (2005). *Modernidades en disputa*. Cap. I "Modernidad: ¿una, ninguna o muchas?". Barcelona: Anthropos.

Marshall Berman (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

Simón Bolívar (2009). En Manuel Pérez (comp.) *Doctrina del Libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Pierre Bourdieu (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Peter Bürger (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto (1977). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Santiago Castro-Gómez (1998). "Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón". En: *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (edts.) México: Porrúa.

Antonio Cornejo Polar (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

Tomas Crow (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid: Akal.

Josefina De la Maza (2012). "Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Cicarelli.

Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno” en *Vínculos artísticos entre Italia y América: Silencio historiográfico*. Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds). Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez.

Víctor Del Río (2006). “El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno” en *Octavas falsas: Materiales de arte y estética 2*. Salamanca: Luso-Española.

Frantz Fanon (1970). *Sociología de la liberación*. Buenos Aires: Testimonio.

Guillermo Feliú Cruz (1958). *Barros Arana, historiador*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

Hal Foster (2001). *El retorno a lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Federico Galende (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales: Vida y artes visuales en Chile entre 1960-1990*.

_____ (2007) *Filtraciones I: conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

_____ (2009) *Filtraciones II: conversaciones sobre arte en Chile (de los 80’s a los 90’s)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

_____ (2011) *Filtraciones III: conversaciones sobre arte en Chile (de los 90’s al 2000)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Marcos García de la Huerta (2010). *Identidades Culturales y Reclamo de las Minorías*. Chile: Editorial Universitaria.

Néstor García Canclini (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Gaspar Galaz; Milán Ivelic (2009). *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

_____ (1988). *Chile arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Andrea Giunta (2011). *Escribir las Imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Clement Greenberg (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés. Madrid: Siruela.

Vicente Grez (1968). “Como en Santiago”. Ed. Víctor Silva Castro. Santiago: Ediciones Universitarias.

Jürgen Habermas (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
_____ (1992). "Modernidad versus postmodernidad". Josep Picó (compilador), *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

GWF Hegel (1990). *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal (Edición abreviada)*. España: Tecnos.

Fredric Jameson (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa,

Jorge Larraín (1996). *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
_____ *Identidad chilena* (2001). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Patricio Lizama (1992). *Escritores de Chile II. Recopilación, Selección e Introducción. A. Jean Emar: Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: Universitaria.

Guillermo Machuca (2011). *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

José Luis Martínez (ed.) (2002). *Identidades y Sujetos. Para una Discusión latinoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Simón Marchant Fiz (2009). *Del arte objetual al arte concepto*. Madrid: Ediciones Akal.

José Carlos Mariátegui (2007). *7 Ensayos de la interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.

Filiberto Menna (1990). "El proyecto moderno del arte". En VVAA *Fin de siglo y formas de modernidad*. Almería: Instituto de estudios almerienses.

_____ (1977) *La opción analítica en el arte moderno: figuras e íconos*. Barcelona: Gili.

Pedro Morandé (1987). *Cultura y modernización en América Latina: ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*. Madrid: Encuentro Ediciones.

Gerardo Mosquera (2006). *Copiar el Edén*. Santiago de Chile: Puro Chile.

_____ (1999) "Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural" en *Horizontes del arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos.

Roberto Neustadt (2001). *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Pablo Oyarzún (2001). "Lo moderno en dos miradas", en *La desazón de lo moderno: Problemas de la modernidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/Arcis.

_____ (2015). *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Octavio Paz (1990a). *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

Helio Pinón (2000). "Prólogo: Perfiles encontrados" en *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger. Barcelona: Península.

Ángel Rama (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.

Grínor Rojo (2016). *Los gajos del oficio. Ensayos, entrevistas y memorias*. Santiago de Chile: LOM.

Darcy Ribeiro (1992). *Las Américas y la Civilización*. La Habana: Casa de las Américas.

Nelly Richard (2014) (coordinadora). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales pesados.

José Luis Romero (2001). "Las ciudades patricias" en: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina: Editorial Siglo XXI.

Carlos Ruiz Schneider (2014). "Educación e identidad política moderna: Chile, siglo XIX" en: Carlos Ruiz Schneider y Marcos García de la Huerta, *Construcción de identidad, creación de sentido*. Santiago: Editorial Universitaria.

Frank Safford (1991). "Política, ideología y sociedad" en: Leslie Bethell (ed.) *Historia de América Latina*. Vol. 6: *América Latina independiente, 1820-1870*. Barcelona: Crítica.

Domingo Faustino Sarmiento (1985). *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bernardo Subercaseaux (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Alain Touraine (2000) *Crítica de la Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Marta Traba (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

Beatriz Sarlo (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: nueva Visión.

Jorge Schwartz (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: FCE.

Fernando Vergara (2013). *Sujeto, razón y progreso: Itinerario filosófico de la modernidad*. Talca: Tabor.

Catalina Valdez ed. (2014) *Cuadros de la naturaleza en Chile: La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

VVAA (2009) Pablo Berríos, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez, Natalia Vargas. *Del taller a las aulas: La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile: LOM.

VVAA. (2003) Stuart Hall; du Paul Gay, compiladores. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Diana Wechsler (1999). "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes: artes plásticas entre 1920 y 1945" en José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política*. Sudamericana; Buenos Aires,.

Revistas y diarios

Miguel Luis Amunátegui (1849). "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile", Revista de Santiago. Tomo III. Santiago de Chile.

Gonzalo Arqueros (1998). "El ojo dicho. Pintura e historia de la pintura en Chile". Cuadernos Arcis-LOM. Junio, pp. 5-15.

Oswald De Andrade (1928). Revista de Antropofagia, Año 1, No.1, mayo.

Jesús Martín Barceró (2005). "Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades". Santiago de Chile: Cátedra de artes no. 1, p. 19-35.

Andrés Bello (1848). "Modo de escribir la historia". Diario El Araucano, nº 912.

CADA (1981). "Cuando el arte cae del cielo". Entrevista María Eugenia Brito. Revista ApSI nº 105.

José Luis Falconi (2014). "No Me Token: o, cómo asegurarnos de nunca perder el * por completo". Kaypunku. vol. 1-2014 / pp. 113-135.

Vicente Grez (1872). "Antonio Smith". Revista de Santiago. Tomo II, p. 666-670.

Norbert Lechner (1990). "¿Son compatibles modernidad y modernización? El desafío de la democracia latinoamericana". *Documento de Trabajo FLACSO –CHILE* (nº440).

Sara Malvar (1924). "Panorama". Diario La Nación, 19 de diciembre de 1924. p 5.

Camilo Mori (1973). "Sobre pintura moderna en Chile". Atenea 428, pp. 103-111.

Gerardo Mosquera (2010). "Caminar con el diablo". Textos sobre arte, internacionalismo y culturas. Madrid; EXIT.

_____ (2003) "Del Arte Latinoamericano al arte desde América Latina". Art Nexus, Bogotá, n. 48, v. 2 pp. 70-74.

Shmuel N. Eisenstadt (2013). "América Latina y el problema de las múltiples modernidades". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (vol. LVIII, núm. 218, pp. 153-164)

_____ (2000). "Multiple modernities". Daedalus, vol. 129, n. 1, 1-31.

Renato Ortiz (2000) "América Latina: De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo" *Revista Nueva Sociedad* (núm.166, pp46-61)

Octavio Paz (1990b) "La búsqueda del presente". *Inti: Revista de literatura hispánica* (núm. 32, Article 2).

Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/2>

Nelly Richard (1983). "Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?". *Arte & Textos* (Santiago), no.11: 1-5.

Bernardo Subercaseaux. "Reflexiones sobre la identidad nacional". *Estudios Públicos*, Nº 73 (veranos 1999), pp. 149-164.

Ernst Tugendhat (1996) "Identidad: personal, nacional y universal". *Persona y sociedad*, Vol X Nº 1, pp 29-40.

VVAA (1924). "Manifiesto Martín Fierro". Revista Martín Fierro. Buenos Aires, pp. 1-2.

Lorena Villegas, Samuel Quiroga (2015). "Antonio Smith (1832-1877): propuesta de catalogación de su obra". *Aisthesis* Nº 58, pp. 173-195.

Catálogos

Víctor Carvacho Herrera (1984). "El pintor Carlos Isamitt". Santiago de Chile: Instituto cultural de providencia.

Vicente Grez (1889). "Les Beaux Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris. Section Chilienne". Paris, A. Roger y F. Chernoviz editores.

_____ (1882). "Antonio Smith (Historia del paisaje en Chile)". Santiago, Establecimiento tipográfico de la Época.

Charles Harrison (2000). "Modernismo: Movimientos en el Arte Moderno". Serie de la Tate Gallery. Londres: Ediciones Encuentro.

Ticio Escobar (2004). "Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo" en *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro, FONDEC.

Guillermo Machuca (2003). "Después de Duchamp, en Frutos del País". Catálogo de exposición colectiva del Magíster en Artes visuales de la Universidad de Chile. Santiago, Chile; La Blanca Montaña,.

_____ (1997). "Entre el retraimiento y la integración en varios autores. Arte Joven en Chile (1986-1996)". Santiago de Chile: Catálogo de exposición Museo Nacional de Bellas Artes.

José De Nordenflycht (2000). "Historias de disposiciones de los desplazamientos a los emplazamientos" en *VVAA Chile 100 años de artes visuales: Transferencia y densidad. Tercer período 1973 – 2000*. Catálogo de exposición. Santiago; Museo nacional de Bellas Artes.

Nelly Richard (1981). *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago de Chile: Edición independiente.

VVAA (2000) Chile: 100 años de artes visuales / curador Ramón Castillo; organiza Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: El Museo.

Libros y documentos en línea

Elías Adasme (2014). "El neoliberalismo crea analfabetos funcionales". *Diario el Clarín de Chile*. Entrevista Emilio Leighton V. Publicado el 28 Enero 2014. Consultado en mayo 2014.

Disponible en: <http://www.elclarin.cl/web/entrevistas/10373-elias-adasme-artista-visual-el-neoliberalismo-crea-analfabetos-funcionales.html>

Theodor W. Adorno (2011). *Teoría Estética*. Traducción Mateu Cabot. Universitat de les Illes Balears. Disponible en: http://www.mateucabot.net/pdf/adorno_teoría_estetica_v8.pdf

Francisco Brugnoli (2010). "La universidad es el mejor espacio para reflexionar". *Portal Facultad de Artes Universidad de Chile*. Entrevista Isis Díaz López. Consultado en Septiembre 2015. Disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/67987/francisco-brugnoli-la-universidad-es-un-espacio-para-reflexionar>

Juan Domingo Dávila (2016). "Juan Domingo Dávila, contra "la arrogancia de la izquierda y su arte oficial". Diario *La tercera*. Entrevista Elisa Cárdenas. Publicado el 24 de Octubre 2016. Consultado en Octubre 2016. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/juan-domingo-davila-la-arrogancia-la-izquierda-arte-oficial/>

Natalia Majluf (1999). "Más allá del texto. Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública" en el 2º encuentro del seminario internacional Los estudios de arte desde América Latina: Temas y problemas, organizado por Rita Eder con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación Getty. Buenos Aires. Consultado en mayo 2015. Disponible en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/Majluf-buenosaires.pdf>

Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. "La poesía comienza a hablar desde Hispanoamérica: Modernismo". Consultado en 16 de febrero 2016. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3616.html>

Gerardo Mosquera (2009). "Contra el arte Latinoamericano". Conferencia en el Centro Cultural España Córdoba,. Consultado en mayo de 2014. Disponible en: <http://ccemx.org/archivovivo/archives/artwork/hipertextos/contraelarte>

Luis Pérez-Oramas (2012). "Sobre la política y la poética en la Bienal de Sao Plablo" . Por Carolina Castro. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2012/08/13/luis-perez-oramas-sobre-la-politica-y-la-poetica-en-la-bienal-de-sao-paulo/>

Catalina Valdés (2014). "Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno". Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article129>

Juan Pablo Viscardo y Guzmán, “Carta Dirigida a Los Españoles Americanos”. Consultado en julio 2014. Disponible en:

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/29000/1/Viscardo-Gutierrez%20Escudero.pdf>

MSSA, exposición “Pop crítico”. Consultado en abril 2016.

<http://www.mssa.cl/exposicion/pop-critico/>

_____, exposición “La emergencia del pop: Irreverencia y calle en Chile”. Consultado en Agosto 2016.

<http://radio.uchile.cl/2016/07/31/la-emergencia-del-pop-irreverencia-y-calle-en-chile/>

Registro audiovisual

Timothy J. Clark. (2013). “La modernidad después de la modernidad. Una entrevista con T.J.Clark”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en:

<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/modernidad-despues-modernidad-entrevista-tjclark>

Manuscritos

Grínor Rojo (2014). “El pensamiento finisecular”. Seminario *Problemas Fundamentales de la Cultura Latinoamericana*, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile.

_____ (2013). “Para una historiografía cultural de América Latina”. Seminario *Problemas fundamentales de la cultura de América Latina. La era republicana*, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA), de la Universidad de Chile. Leído también en la I Jornada de Estudios Latino-Americanos. “Nuestra América: Cenários e perspectivas”. Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, el 17 de octubre de 2013.

Bernardo Subercaseaux (coordinador) (2014). *Modernidad, Modernización, Modernismo y Cultura*. Material de trabajo proyecto Fondecyt nº 11300.

Otras publicaciones

Jacinto Chacón (1849). “Contestación en verso” en *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su Director D. Alejandro Cicarelli*. Santiago; Imprenta Chilena.

Alejandro Cicarelli (1849). *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su Director D. Alejandro Cicarelli*. Santiago; Imprenta Chilena.

Decreto de Gobierno (1849). *Reglamento de la Academia de Pintura*. Anales de la Universidad de Chile.