

## **Algunas reflexiones antes del análisis del discurso (y comparación) de las historias panorámicas del arte hispanoamericano**

### **\*América en la historiografía artística europea del siglo XVII y XIX.**

Cuando W. Winckelmann publica su Historia del Arte Antiguo en 1764, texto fundante de la metodología de la historia del arte y la arqueología clásica, es precedida por un recorte de pueblos diversos, egipcios, persas, fenicios. A más de dos siglos de colonización y expolio de América, lejano Oriente, África, circulaban objetos, imágenes, personas que formaban parte del entorno cotidiano de toda Europa. Paradójicamente ausentes de sus historias artísticas. Éstas continuaban consagrando la belleza clásica de la estatuaria griega.

La Filosofía de la Historia (1830) de G. W. F. Hegel posee raíces intelectuales en su teoría estética y en el ideal de historia "universal" que provenía del siglo XVIII. El tiempo del relato culmina en 1830, pleno Romanticismo, con la música y la poesía como las formas del arte más liberadas de la materialidad, después de la pintura. Excluye expresamente a América a la que niega la posibilidad de existencia histórica por su estado de "naturaleza", como si fuese una entidad indiferenciada del caos anterior a la "creación divina".

Sin embargo durante las primeras décadas del siglo XIX se habían producido la mayoría de las "independencias" de los virreinos americanos, con repercusión política, económica y social de profundidad para las monarquías europeas y las emergentes instituciones nacionales. Desde fines del siglo anterior se produce un fenómeno que Alcina Franch denomina "el descubrimiento científico de América"; se trata de numerosas expediciones científicas enviadas por las cortes europeas, y española, en la que viajaban naturalistas, geógrafos, estrategas políticos y también artistas. El propósito de estos recorridos por mar y tierra, no tuvo en primer lugar documentar monumentos artísticos, sino más bien encuestar el clima sociopolítico y recursos económicos circulantes en las principales sedes portuarias de los virreinos y nacientes países. Se mencionan la expedición Malaspina (1791-95) que envió una comisión de exploración desde el puerto de Uruguay a Valparaíso (pasó por Mendoza), acompañada por un dibujante cuyos croquis fueron después grabados en Europa por Brambilla. A principio del siguiente siglo tuvieron importancia científico-humanística las expediciones de Humboldt.

¿Pero cuáles fueron las coordenadas de reflexión de los autores aurales de la historia del arte como disciplina científica europea que mencionamos al principio del escrito, la indagación de sus fuentes intelectuales, modelos estéticos, gustos artísticos sería suficiente para explicar la ausencia de América? ¿Qué paradigmas -estético, artístico, científico- informaron interpretaciones y límites con que representaron y relataron el mundo "historiable" de las producciones plásticas de las civilizaciones que pretendían registrar con una concepción "universal"? ¿Cuál es el obstáculo que silenció la apreciación del valor estético de las creaciones, materiales e inmateriales no sólo de América sino la devaluación de los pueblos anteriores a "occidente" que figuran en sus publicaciones?

En México ¿tan insoportable era la monstruosidad de la Coatlicue para enterrarla por siglos anatémizada y olvidarla? ¿La idea de idolatría o la idea de botín llevó a la destrucción de cientos de códices (escritura y pintura) precortesianos, imágenes

religiosas y simbólicas de metales y piedras preciosas, además de decidir las vidas y muerte de "indios", denominación inventada, como Indias Orientales, América, América Latina? Conclusión: ausencia e ingreso tardío del arte americano a la historiografía europea y latinoamericana.

**\*Historiografía del arte: textos de artistas. Dos plásticos latinoamericanos contemporáneos: Rosa Sánchez y César Paternosto proponen otra comprensión de los fenómenos estéticos.**

Un salto de pensamiento para recordar algunos párrafos de La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay. (2015) de Ticio Escobar, mejor dicho, a partir del recuerdo de la lectura, evoco algunas vivencias de trabajo de campo compartidas con una artista guaraní del Beni, las largas conversaciones, el registro de las imágenes de sus tejidos, significaron la ruptura de mis cercos intelectuales y apertura a la comprensión de su trabajo. Su nombre blanco es Rosa Sánchez Amador. Irande es Capitana de la Zona Cruz de la Nación Guaraní la que hoy abarca cinco naciones modernas de Sudamérica. Como el protagonista del relato de Ticio posee doble nombre. El suyo significa la que camina para anunciar los nuevos tiempos. Cuenta que su familia esperaba a quien guiara la migración a la tierra sin mal, mito ancestral que aún hoy es una utopía de gran vitalidad colectiva orientadora.

¿Quién le enseñó a tejer? ¿Aprendió los diseños? La abuela la inició en las tramas simples de bandas, las plantas y tierras de las tintas. Debía fabricar su propio telar. Cuándo comenzó a tejer? "Cerca de mis 29 o 30 años, creía que no podría hacerlo nunca, pero entonces comencé a soñar. Sólo se tejen y dibujan los sueños, de ellos viene el aprendizaje verdadero, las imágenes y el destinatario. Cada tejido, cada diseño, posee antes de ser creado la identidad de la persona o ser a quien está destinado, por eso no hay dos iguales." Son entidades múltiples, "urdimbres de seres vivos y míticos, de la tierra y del cosmos. Sin embargo todos relatan la creación del mundo en su dimensión terrena y celeste." Forman un complejo de trama interconectada, por ejemplo me señaló una hermosa serpiente ondulante de puntos negros con prolongaciones afiladas, sin línea de contorno, "es al mismo tiempo la unión del ser de la tierra, el interior y la vía láctea". Los programas iconográficos están diferenciados: plantas, flores y maíz corresponden al mundo cotidiano, los animales, la montaña el agua y las estrellas configuran la dimensión del mito. La trama, diseño, colores se resuelven en el sueño, entonces, de "un tirón" se sienta al telar para hacer lo que se le reveló en la conexión con espíritus. Ella entra en el pasaje cruzado por las redes de interconexión cósmica, sabe de antemano qué hilos, colores y formas, porque es parte de la trama, del tiempo y la intemporalidad. Ella es cocreadora, de la materialidad proteica primera y de la invisibilidad del mundo que surge una y otra vez en formas que se envuelven y desenvuelven aéreas y flexibles sobre la estructura liminal del telar, y más allá del marco.

Promoví la exposición de los tejidos en un museo de arte moderno. La directora, una joven agradable e ilustrada, me recordó la tipología institucional que iba a albergar una muestra "tan particular", y las contradicciones que se producirían entre las petrificaciones conceptuales derivadas y la singularidad estética de las obras a presentar. La tensión fue mediada con otra categoría. Ahora pienso que la debiéramos excavar hasta encontrar el sentido primigenio, alienado por convenciones acumuladas al interior de un paradigma estético histórico inmovilizado por varios siglos. ¿Cómo recuperar la frescura poética de un "fósil" conceptual? ¿Cómo no deslizar categorías borrosas e inadecuadas como "artesanía" o "arte popular"? Finalmente la exhibición se inauguró, "Artes visuales originarias". La fuerza de las

circunstancias no permitió una mayor apertura sensible, pues los objetos mostrados no son sólo "visuales", solicitan exploraciones y percepciones hápticas. Texturas en contraste, redes con distintos módulos, espesores casi tridimensionales en algunos ideogramas, opacidades aterciopeladas, suaves transparencias de gasas. La diversidad de los signos, el relato histórico o mítico traspuesto desde la oralidad a las imágenes, la profundidad semántica de esa escritura fluctuante entre jaguares y serpientes cósmicas, escaleras y estrellas, triángulos, mazorcas, follajes y seres fantásticos antropomorfos. Además, de algunos de ellos cuelgan cuerdas en las que se observa la diversidad de trenzados, cantidad de hilos, colores, direcciones, longitudes que recuerdan los khipus andinos.

La exposición tuvo un acierto de atracción de mayor diversidad de social de visitantes, interesados o no en las artes. Se pensó en un diálogo intercultural con obras contemporáneas de artistas locales que guardaran afinidad sensible con la abstracción, orgánica y humanizada, de los tejidos de Irande-Rosa. Las obras contemporáneas, pinturas, relieves, esculturas y hasta un tapiz tejido en madera, fueron intercaladas con las formas laminares de leves ondulaciones o planas de las tramas, a veces con apariencia de piel humana o felina, escamada, caparazones de nudos como tortugas o caracoles, o superficies de piedra.

El contrapunto entre las distintas visiones del mundo y conceptos estéticos, con analogías sensibles fue el desencadenador de una recepción muy activa de los visitantes. Hasta hubo que explicar, con sorpresas, que todas las obras eran contemporáneas y que los textiles no eran artefactos arqueológicos, sino la expresión y comunicación artística viva y cocreadora del universo guaraní.

El relato ha permitido introducir algunas problemáticas de interés para la historia del arte, coordinadas de reflexión situadas en territorio y paisaje latinoamericano, valorar los testimonios orales y objetuales, la memoria cultural, comprender las cosmovisiones activas en la materialidad de las cosas, imágenes, sujetos, en la cadencia de una temporalidad otra. *Y una comprensión que no enfrenta en el acto del conocer al sujeto y objeto, sino que se sumergen en un mismo proceso bajo un horizonte vivencial común, para configurar una entidad compleja fusionada en la trama contextual.*

Un sesgo de ontología en "perspectiva oblicua" es la expresión clave del pintor argentino César Paternosto en su ensayo *Piedra abstracta-La escultura inca: una visión contemporánea* (1989, Fondo de Cultura Económica; 1996, editorial de la Universidad de Texas, en inglés) "*Los mitos decían que los primeros hombres habían sido creados en piedra o que las piedras se transformaban en guerreros que ayudaban a defender una ciudadela: llegué a la conclusión de que con esas piedras talladas **exaltaban la calidad simbólica del material. Es como si la piedra se representara a sí misma***". Algo así como un "epifanía americana, abstracta, simbólica", donde otros ven sólo piedras ciclópeas, él descubrió esculturas monumentales, felinos, plantas, huellas, aves, polígonos ensamblados de superficies suaves, opalescentes como una piel sensible al viento, la luz, la temperatura. "*La irrupción del otro: aquí abordo el tema de la espiritualidad en el arte—señala—. El otro son todas las teorías extrañas a Occidente (como el movimiento teosófico) que generan el arte abstracto. Incluso los textiles precolombinos tienen influencias extrañas a la tradición occidental. Por eso lo llamo la irrupción del otro, que comienza con el cubismo, que se nutre de la cultura tribal africana*".

Su genealogía estética se remonta sin dudas a la Escuela Rioplatense, inaugurada con las obras y ensayos del uruguayo J. Torres García, en las que la fusión de geometría y símbolos precolombinos son indicios de búsqueda de identidad artística americana. La

obra de Paternosto es además muy cercana a la de Alejandro Punte, así como Gambartes (Litoral), Luis Quesada (Mendoza), y muchos más que se verán en la historiografía artística argentina y latinoamericana. Por ejemplo hay que explorar el muralismo, Rufino Tamayo en México, Fernando de Szyszlo en Perú, en Ecuador. Y tener en cuenta los escritos tempranos de escritores, filósofos y ensayistas que fueron dando cuenta del cambio de perspectiva, reflexión y sensibilidad y que acompañaron las creaciones de las artes visuales.

**\*Posibles acciones y reflexiones de estudio a partir de un diagnóstico.**

Se trata de comenzar a desplazar categorías, periodizaciones, interpretaciones elaboradas en torno a universos de investigación focalizados en el arte clásico antiguo y moderno, fortalecidas durante siglos en las instituciones artísticas europeas (academia, museos) duplicadas en América. En la transliteración al arte de nuestro continente carecen de contenido, abundan errores lógicos y sensibles. Es iniciar la comprensión interior, liberada de paradigmas externos impuestos al conocer, imaginar, hacer, decir, escribir. Disolver poéticamente el dualismo para pensar y sentir con otros seres, atravesar la materia inorgánica del granito, las otras materias de pinturas, textiles, cerámicas, y revelar la escultura (Paternosto), las imágenes que estaban ocultas.

Entonces, algunos ejes temáticos a revisar en las historias panorámicas pueden ser: la crítica de las fuentes para la época precolombina, colonial, "independiente", contemporánea; las distintas temporalidades y regiones geográficas consideradas para cada fase (coinciden las clasificaciones geográficas con las unidades geoculturales de esas fases?); el cambio de coordenadas de reflexión histórica al propio continente, planteado en los sucesivos simposios de arte latinoamericano desde 1970 en Quito, de los que surgió el proyecto Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas); la problemática de la identidad/es, homogeneidad o diversidad cultural y escalas (continental o fragmentada por regiones) Otro propósito a alcanzar es la liberación del relato de los patrones o paradigmas externos en el estudio de las manifestaciones hispanoamericanas, ya en etapa colonial y también contemporánea, mediante la mecánica comparación ( y pérdida de significados y valores propios) con los "modelos europeos".

La irrupción profunda de los conceptos de relatividad, libertad de respuesta en situaciones similares y diversidad, tanto en los estudios culturales y artísticos, ha llevado al olvido de la búsqueda de identidad del "ser americano" como totalidad y diferencia esencialista. Es obvia la gran diversidad de culturas precolombinas, también contemporáneas que dificultan la construcción de una categoría abarcativa válida. Progresivamente se han ido desplazando los "esencialismos" metafísicos de este eje problemático para poner el acento en la historicidad concreta. Sólo mencionamos, sin desarrollar la época del "Panamericanismo" impulsado por una estrategia de intervención cultural del norte, sin ninguna connotación filosófico-metafísica, sino como política de neocolonización.

El cambio reciente del pensamiento artístico, globalización, pensamiento crítico y decolonial, fueron diluyendo categorías y jerarquías artísticas que separaban y al mismo tiempo volvían a interconectar los distintos universos artísticos con la hegemonía de Occidente, hemisferio norte, como telón de trasfondo y nuevas asimetrías. Todo esto atravesado por el mercado artístico como institución, las bienales internacionales, Cuenca, Quito, Brasil, pero también en Europa y Estados Unidos.

La resolución de este eje problemático actual lo han emprendido algunos críticos latinoamericanos con trabajos todavía parciales, de carácter monográfico, no panorámico. Es tarea pendiente la historia integral del arte latinoamericano, que no sea solamente descriptiva o positivista.

Sin embargo, estudios recortados a regiones como el Collao (Bolivia y Perú) tanto en etapa precolombina como colonial, y la Historia General del Arte en la Argentina I, Academia Nacional de Bellas Artes, la iconografía permitió avances en nuevos temas, problemas y fuentes, abriendo y, en parte sustituyendo, la comparación con fuentes literarias de la formulación original del método Panofsky, por fuentes gráficas: grabados europeos de Antwerp que reproducían a gran escala obras de artistas relevantes, destinados a su distribución comercial en América; cerámicas, tejidos y litoglifos andinos. Muchas imágenes revelaron aportes indígenas y orientales, fueron estudiadas a la luz del rescate de las cosmovisiones nativas, encarnando una actitud de resistencia a las imposiciones culturales dominantes, y de mestizaje. Pero, no fue una transliteración simple de la teoría y método, se trató de una transformación y adaptación al universo de investigación latinoamericano colonial y precolombino.

### **\*Las fuentes de la historia del arte hispanoamericano, iberoamericano, indiano, latinoamericano...**

#### **\*Fuentes escritas**

Los primeros cronistas, denominados "primitivos" por algunos autores, escribieron relatos sobre las expediciones de exploración, las *crónicas*. Las *cartas* de los descubridores y conquistadores, *Relaciones*, *memoriales*, *comentarios*, *las cartas personales*. El Consejo de Indias crea el cargo de Cronista Mayor, y a partir de 1622, los virreyes son comprometidos a dejar a sus sucesores un relato de los hechos a los sucesores.

Los historiadores componen *historias regionales y panorámicas del Nuevo Mundo*, generalmente por encargo, algunos que jamás estuvieron en América se sirven de documentos anteriores, a los que copian y "adornan". Es observable una característica no solamente de "estilo" sino de distanciamiento de la realidad, en el fenómeno recurrente de intertextualidad: con la Biblia, la mitología griega, algunos filósofos "de oídas" o segunda mano, leyendas, tradiciones (historiográficamente anacrónicos)

Los historiadores mestizos también elaboraron relatos en los que incluyeron aspectos de las culturas prehispánicas (en los que se debe considerar el filtro de la situación colonial y de aculturación) Existen abundante literatura en lenguas nativas.

También se cuenta con documentos de las órdenes religiosas misioneras, e historias de las mismas en su implantación americana.

**\*\*Fray Bartolomé de las Casas**, resalta por el compromiso asumido en defensa de los "indios" en su: Brevísima relación de la destrucción de las Indias, 1552.

**\*\*El cronista peruano Guamán Poma de Ayala** compuso: El primer nueva corónica i buen gobierno, compuesto por don Phelipe Gvaman Poma de Aiala, 1615. Jamás se sabrá si el rey español leyó la crónica, acompañada de dibujos y textos en quechua.

Evidentemente una gran esfuerzo intercultural, etnográfico, de reconstrucción cosmológica y defensa de la población indígena contra las instituciones y abusos coloniales. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Real de Copenhague donde puede consultarse su facsímil digital.

#### **\*\*Fuentes pictográficas**

En México, después de la destrucción y quema de numerosos documentos pictográficos, se conservan escasos "códices" precortesianos auténticos. La mayoría de los códices mexicas y mayas, fueron recompuestos durante la colonización intercalando escritura alfabética, por lo que se debe tener en cuenta antes de examinarlos es el caótico esfuerzo de sus autores ya culturalmente mestizados, de pasar de la oralidad, la pictografía a la escritura alfabética. "Traspasar el espejo", es "una ilusión casi imposible" (Serge Grusinski. 2001. La colonización de lo imaginario.)

En la zona andina las crónicas e historias españolas como fuentes para el historiador actual es también compleja pues requiere numerosas actividades intelectuales para su interpretación además de alguna capacitación básica en Paleografía, están cruzadas de intencionalidades políticas, elogios y detracciones a personas o instituciones, intertextualidades variadas. En realidad nos informan más de la mentalidad y cultura del cronista que de los fenómenos que relata, de modo que palabras como moros, herejes, idolatría, nos remiten a la España medieval, católica, expulsiva, y no a la realidad de los hechos que pretenden narrar. En cuanto al problema lingüístico, se cuentan con diccionarios de lenguas originarias, algunos de ellos de vocabularios reducidos por estar destinados a la práctica cotidiana de la evangelización "La Relacion de antigüedades deste reyno del Piru, escrita a principios del siglo XVII, firmada por el cronista Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, oriundo de la provincia de Canas y Canchis, es uno de los tres monumentos etnohistóricos y etnolingüísticos de la cultura andina, junto con la crónica de Guaman Poma de Ayala y la relación en quechua de Huarochirí. Estas tres obras contienen informaciones y testimonios excepcionalmente profusos y valiosos sobre el pasado colonial y prehispánico de los Andes centrales y sobre los idiomas vernaculares antiguos, el quechua sobre todo." (Duviols, Pierre. 2020. Inst. Francés de Estudios Andinos, Lima, Perú)

La novedad para la zona andina es la decodificación de los khipus no sólo como sistema de cómputo sino como narración, comunicación, biografías y cartas. Se puede consultar la base digital de datos en la Universidad de Harvard (Dr. Gary Urton y equipo) y la página de la Dra. Sabine Hyland, profesora de antropología en la Universidad de St. Andrews, Escocia y exploradora National Geographic

### **\*\*Compilaciones documentales, publicaciones de la Arqueología, Antropología, Etnografía**

En el presente, el historiador del arte cuenta con la edición de algunas compilaciones documentales (no exhaustivas), los resultados publicados de investigaciones arqueológicas, etnográficas, antropología histórica, y por supuesto con las historias del arte, *leídas críticamente. Sin embargo es importante la investigación de campo (registro de vestigios materiales-obras, objetos- y testimonios orales) además de las vías documentales e historiográficas.*

La primera dificultad que enfrenta el historiador del arte con respecto a las fuentes, además de su variedad tipológica, es la dispersión geográfica que obstaculiza el acceso a la documentación original. Los códices, las relaciones, los archivos misionales, documentos jurídicos y diplomáticos no están todos en archivos civiles y eclesiásticos de los países modernos americanos; el itinerario es inmenso: Archivo de Indias, Sevilla, Madrid (Biblioteca Nacional), ídem Francia, Alemania, Inglaterra, y el Vaticano. Algunas bibliotecas norteamericanas, entre ellas la de la Un. de Texas, Austin (Colección N. Lee Benson). Además, la apropiación de museos de todo el mundo de obras valiosísimas, también museos americanos y colecciones de iglesias y parroquias, privadas.

Como contrapartida a la abrumadora dispersión está la facilidad de la apertura digital de la mayoría de estos reservorios, que permite la consulta a distancia de documentos, publicaciones e imágenes de obras de arte, como objetos digitales.

Es una invitación estimulante comenzar al menos por algunas consultas a distancia, iniciar experiencias en el campo de las "humanidades digitales".

**\*\*\*Conclusión de síntesis:** iniciamos el escrito señalando la ausencia de América en la historiografía europea del siglo XVIII y XIX que contrasta con la multiplicación presente de centros e institutos de estudios latinoamericanos, de pendientes de universidades, museos, organismos gubernamentales.

Entremedio, incluimos anécdotas de interpretaciones que consideramos *historiografía de artista*, de la que surge otra sensibilidad, "mirada oblicua", perspectiva y valoración del testimonio oral.

También un esbozo de tipos de fuentes para el período precolombino con la sugerencia de filtrarlas por procedimientos críticos que abarquen los distintos aspectos textuales-discursivos en contextos pertinentes, no tenidos en cuenta por historiadores que las han consultado casi como un "espejo de lo real americano".

Algunas notas sobre revisiones posibles, deseables y necesarias a la luz del cambio de la situación geohistórica de las coordenadas de reflexión, mentales e imaginarias, sobre al arte precolombino, colonial, latinoamericano en general.

### **\*\*\*Discusión y crítica.**

Las contribuciones del pensamiento crítico y sobre todo decolonial, y la iconología adaptada al universo de investigación del nuevo mundo, fueron diluyendo el esquema epistemológico de comparación entre los "modelos" europeos modernos -casi atemporales- y recreaciones latinoamericanas, en el que siempre la recepción pasiva perdía contenidos, significados, temporalidad. La intención es comenzar a poner el acento en las transformaciones propias de una **recepción activa** que entre otros fenómenos produce presencia simultánea de soluciones plásticas de temporalidades heteróclitas, (románico, gótico, árabe, renacimiento, manierismo) Extemporaneidad o anacronismo. Rescatar los aportes indígenas y no occidentales es de gran importancia y marcadores de "diferencias" que conllevan las problemáticas de fondo tanto de identidades como diversidades.

Nunca será suficiente recalcar el error lógico e histórico -para no repetirlo-de interpretar y juzgar el universo artístico latinoamericano en sus distintas etapas históricas, desde un sistema estético "otro" con pretensión de universalidad y atemporalidad. En numerosos relatos sobre el arte vernáculo se manifiesta en las periodizaciones, desvalorizaciones de objetos derivados del "centro" de difusión con atrasos temporales y disminuciones de las "cualidades artísticas" consideradas "originales" del núcleo metropolitano.

En relatos tempranos, numerosos, la categoría estética es lo monstruoso, lo imposible de contemplar, y por lo tanto gran parte del mundo artístico precolombino es invisibilizado por inviabilidad de comprensión. La reconstrucción mental e imaginaria de estos autores remite a un sistema estético más que externo, extraño al universo de investigación, a lo que debe agregarse la carencia de algunas herramientas del pensamiento que llegaran a la ciencia histórica siglos después, la relatividad y libertad de respuesta. Esto no es crítica extemporánea, es descripción de la posibilidad de pensamiento de los autores

Ahora, manos a la obra con las historias panorámicas publicadas del arte hispanoamericano, iberoamericano, latinoamericano, en el siglo XX, desde los tres tomos fundantes de Angulo Iñíguez y otros., generados desde la creación de la primera cátedra de arte hispanoamericano en la Universidad de Sevilla, 1929, en adelante. Recomendación: comenzar por los índices que son una síntesis panorámica de contenido valiosa para analizar y comparar, reconocer y registrar las fuentes intelectuales intertexto o su listado al final de capítulos o del tomo, registrar nombres y fechas de publicación, ídem documentos, imágenes, anotar la más antigua y la más reciente referencia, identificar conceptos y categorías interpretativas aunque el autor guarde silencio acerca de ellas, hacer un esfuerzo hermenéutico para descubrirlas

S.B. setiembre 2020.