

UNIVERSIDAD: Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Bellas Artes/ Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

COMITÉ ACADÉMICO: Producción Artística y Cultural.

TÍTULO DEL TRABAJO: IDENTIDAD CULTURAL Y PATRIMONIO ARTÍSTICO: APORTES DE LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS (1900-1930)

AUTOR(ES): María Eugenia Costa y María Guimarey

E-MAIL DE LOS AUTORES: maugicosta@yahoo.com.ar; mariaguimarey@yahoo.com.ar

PALABRAS CLAVES: vanguardias latinoamericanas/afirmación identitaria/hibridación cultural.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone analizar críticamente las posturas estético-ideológicas de diversos movimientos artísticos latinoamericanos de principios de siglo XX frente a las vanguardias europeas contemporáneas, en relación con la necesidad de construir y afirmar la identidad cultural de la región. En este sentido, se interpretan las conceptualizaciones en torno a los “mestizajes”, “sincretismos” o “hibridaciones culturales” propios de los procesos de constitución de una matriz identitaria en América Latina y se critican las falsas dicotomías entre las manifestaciones de un “arte culto” y un “arte popular”, que incluye las artesanías tradicionales.

La reflexión sobre la búsqueda de formas de expresión propias (ya sean nacionales y/o continentales) se realiza a partir de un recorrido textual por diversos manifiestos y declaraciones (el “Comprimido estridentista” y el periódico “El Machete” en México, el “Manifiesto Antropófago” y la “Poesía Pau- Brasil”, la revista “Klaxon” y el Manifiesto “Martín Fierro” en Argentina, la publicación de “Amauta” en Perú, la postura de la “Escuela del Sur” en Uruguay, entre otros). El análisis de estos textos permite resignificar los valores patrimoniales de las producciones artísticas de la época.¹

DESARROLLO

Metodología

El abordaje crítico de la producción artística de un período y una sociedad determinados (en este caso las vanguardias latinoamericanas de principios del siglo XX), supone reflexionar sobre la consideración que estas manifestaciones tienen como espacio de significación e interpretación. En ese sentido, es importante considerar que las

¹ A la condición de las obras de arte la cultura de nuestro tiempo ha añadido a las mismas el valor de patrimonio histórico-artístico. Cfr. Morales, Alfredo. *Patrimonio histórico-artístico*. Madrid, Historia 16, 1996

manifestaciones artísticas comprenden a su vez producciones simbólicas de carácter intangible. Clifford Geertz (1976) sostiene que lo simbólico tiene una existencia tan concreta y una entidad tan manifiesta como lo material. Dentro del campo de lo simbólico, los fenómenos estéticos no son meros “reflejos” de la sociedad, sino que están “ideacionalmente” conectados con ella. Desde esta perspectiva, el arte es un elemento constitutivo e inescindible del entramado de la cultura y de la experiencia colectiva. El afirmar la historicidad y la capacidad de lo estético para construir las representaciones discursivas del pasado, no habilita sin embargo para utilizarlo como herramienta de conocimiento. Para ello debe utilizarse dos llaves preceptivas. La primera es la de considerar a la historia como un hacer inserto en lo histórico-social, como una construcción interpretativa acerca de las representaciones discursivas del pasado. La segunda es considerar al lenguaje como algo constitutivo del hombre y del mundo. En palabras de Eco, *Lo digamos de una o de muchas maneras, el ser es algo que se dice (...) El ser, en cuanto pensable, se nos presenta desde el principio como un efecto de lenguaje* (1999). Lo que se entiende por imaginario social y el sistema simbólico de representaciones sobre los que se apoya, no sólo está vinculado a los mitos, las utopías, las ideologías, lo que podría resumirse como representaciones sociales ya instituidas (la idea de reflejo, lo funcional) sino además del *magma creador e indeterminado* (Castoriadis, 1989)

Manifiestos y manifestaciones artísticas: la búsqueda identitaria

Nuestro norte es el sur, afirmó el pintor uruguayo Joaquín Torres García tras invertir la representación cartográfica de Sudamérica de forma tal que el polo Sur quedó en la parte superior. *Esta rectificación era necesaria.*² De manera gráfica el artista planteaba la necesidad de posicionarnos, afirmando nuestra autonomía cultural frente a las directrices del Norte. Además, señaló el sinsentido de la importación de modelos europeos

*Porque creo que pasó la época del coloniaje y la importación (hablo ahora, más que de todo, respecto a lo que se llama cultura) y así ¡largo! con el que, literalmente, hable otro lenguaje que el nuestro natural (y no digo criollo), tanto si escribe, como si pinta, como si compone música. Ese, si no aprendió la lección de Europa a su debido tiempo, tanto pero para él, porque ya pasó el momento*³

Este planteo podría resultar un tanto paradójico proviniendo de un artista de vanguardia formado en Europa. Pero para Torres García la búsqueda de una identidad propia *no quiere decir que no se deba modernizar ni cambiar, pues debe hacerse; pero entonces, de acuerdo con nuestro carácter*, con nuestra ideosincracia cultural. *Y tal carácter no está en el mate, ni en el poncho ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura (...)* Este artista sostuvo

² Torres García, Joaquín. “Escuela del Sur” 1935. En: Ades, Dawn. *Arte en Iberoamérica*. Madrid, Comisión Quinto Centenario, 1989. Apéndices: Manifiestos. Pag.319

³ Torres García, Joaquín, op. cit.

que, para alcanzar dicha autodefinición no era necesario cambiar lo propio sino por el contrario actuar *haciendo de lo ajeno sustancia propia*⁴ En su iconografía utilizó símbolos referidos a las civilizaciones indígenas, recreados bajo la denominación de “Indoamérica”. También en Uruguay, Pedro Figari sostenía la idea de *eleva el nivel de nuestra cultura y hacer que amemos esas cosas americanas que son tan nuestras*. Su búsqueda de lo vernáculo adoptó un lenguaje plástico heredero del posimpresionismo y el expresionismo. Figari rescató en su iconografía la pampa y el ombú, las calles coloniales, las danzas criollas, los bailes de negros.

En Argentina, el grupo de Florida, agrupado en torno a la revista “Martín Fierro”, se contraponía a los “sociales” del grupo de Boedo⁵. En el Manifiesto de Martín Fierro, se reconocía *la importancia del aporte intelectual de América* y se propugnaba cortar con *todo cordón umbilical*. Afirmaba la independencia americana pero consideraba inevitable la influencia europea

*Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado por Rubén Darío, no significa que habremos de renunciar ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés*⁶

Los martinfierristas eran concientes de ser una nueva generación que se imponía frente al pasado y lo cuestionaban. Sin embargo, no lo descartaban totalmente, rescataron aquellos valores que podían ser recuperados desde una “nueva sensibilidad”⁷. En Argentina la problemática en torno a un “arte puro” o formal y un “arte político” o comprometido, se convirtió en catalizadora de otros debates como el de la formación y sentido de un arte nacional, que a la vez incluyó la discusión acerca del cosmopolitismo artístico y del tradicionalismo criollista.⁸

En Brasil, se fundó la “Revista Klaxon”, una revista mensual de arte moderno, de estilo futurista. Sus integrantes afirmaban el *ímpetu constructivo*, en un contexto industrializado del arte y, como los martinfierristas, afirmaron su cosmopolitismo y modernidad.

⁴ Torres García, Joaquín. En: Ades, D. Op. cit. Pag.320

⁵ El Grupo de Boedo estaba formado por artistas cuyas preocupaciones político-sociales primaban sobre las estéticas

⁶ Manifiesto de “Martín Fierro” 1924 En: Ades, D. Op. cit. Pag.313

⁷ Wechsler, Diana “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” En Burucúa, José E (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. 1. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

⁸ Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988

*Klaxon sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista (...) Klaxon sabe que el progreso existe. Por eso, sin renegar del pasado, siempre avanza hacia adelante*⁹

En el Manifiesto de poesía modernista “Pau Brasil” aparecieron elementos nuevos: sin rechazar el internacionalismo de Klaxon y afirmando su estética, Pau Brasil hablaba de la cultura mestiza, del contraste entre el paisaje tropical brasileño y la industria moderna. Por ello utiliza la frase “*la selva y la escuela*”. Señalaba un cambio en la mentalidad de los intelectuales, poetas y artistas, a través de la reflexión sobre el sentido de la colonización y la “estabilización de una conciencia creadora nacional”.¹⁰ Para Oswald de Andrade, portavoz del modernismo brasileño, el avance cultural implicaba la reafirmación de la propia cosmovisión e identidad frente a los agentes colonizadores, ya sean religiosos (*Nunca fuimos catequizados*) o políticos (*Nuestra independencia aún no fue proclamada*). Incluía en su lucha *contra los importadores de conciencia enlatada*, un procedimiento de canibalismo estético, de apropiación de las virtudes y habilidades del “otro”, del conquistador. A través de la antropofagia cultural se devoraban, apropiaban y asimilaban los elementos foráneos de acuerdo a las propias necesidades locales. En su “Manifiesto antropófago” planteaba la cuestión en estos términos: *Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem*¹¹. El manifiesto se publicó con una ilustración de Tarsila do Amaral, con un cactus y un sol, el mismo motivo que aparece en Abaporu (palabra tupí-guaraní donde “aba” significa hombre y “poru” que come) Estas imágenes apelaban a aceptar las contradicciones de nuestra condición de modernos/primitivos.

Algunas posturas provocativas, como la de Manuel Maples Arce, se alejaban de las conceptualizaciones convencionales sobre el sincretismo cultural americano. Para este pensador la *síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias* (modernas) se planteaba como una forma de hacer arte *con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente*. Su idea consistía en *no reintegrar valores sino crearlos totalmente*. Cabe señalar que el “Comprimido Estridentista” no negaba el internacionalismo sino que, por el contrario, lo afirmaba. “*Cosmopoliticémonos*” era uno de los lemas proclamados por Maples Arce¹² Igualmente los estridentistas combinaban la postura extremadamente vanguardista con el compromiso político y el ataque a la sociedad de consumo burguesa.

⁹ “Klaxon: Mensario de Arte Moderno” 1922. En: Ades, D. Op. cit. Pag. 309

¹⁰ De Andrade, Mario. “O movimento modernista”. Citado por Romero Brest, Jorge *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, Poseidón, 1945.

¹¹ De Andrade, Oswald “Manifiesto Antropófago” 1928. En: Ades, D. Op.cit. Pag. 311-312

¹² Maples Arce, Manuel. “Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista” 1921. En: Ades, Dawn. Op.cit. Pag. 307-308

En México, David Alfaro Siqueiros combinó la crítica social con la fe en el progreso. Proponía ¡*Universalicémonos!* mientras atacaba los valores burgueses. El artista, a pesar de aceptar el nuevo lenguaje plástico, destacaba la *natural fisonomía racial y local que aparecerá en nuestra obra inevitablemente*¹³. Para el artista los rasgos propios emergerían tanto del “*espíritu constructivo*” (de los “ismos”) como de los aportes autóctonos y populares. La tradición india era considerada como modelo ideal para un arte nacional de raigambre socialista. El principio de unidad orgánica de la revolución en el arte y la política se plasmaba en el periódico “El Machete”, órgano de difusión del Sindicato de los Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México. El Machete publicó su manifiesto y lo dedicó a las clases obreras y campesinas oprimidas. Reivindicaba las particularidades de las tradiciones indígenas y del arte popular local, valorando sus aportes a un *arte étnico, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas*¹⁴. Propugnaba la función educativa y propagandística de la pintura mural en su carácter de arte monumental y público. José Clemente Orozco sostuvo que *Las razas del continente americano están empezando a darse cuenta de su propia personalidad*. Creía en la responsabilidad compartida por Hispanoamérica y Angloamérica de crear una civilización americana auténtica. En líneas generales, los muralistas mexicanos abordaron la historia de América/México con la idea de un progreso nacional y popular. Diego Rivera profundizó la búsqueda de una respuesta al problema del “arte para el pueblo” en términos indígenas, intentando comprender y utilizar en forma creativa las estructuras y las fuentes literarias e iconográficas precolombinas. Los muralistas mexicanos fueron muy influyentes en toda Latinoamérica al reafirmar las producciones artísticas indígenas y populares, al ir más allá del gusto por lo pintoresco y crear un arte nacional para el pueblo. Pero luego se produjo una identificación con el discurso estatal oficial y perdió parte de su fuerza (*cuando la rebelión llegó a ser institución se anula*)¹⁵

En Perú el escritor José Carlos Mariátegui enlazaba a las vanguardias artístico-literarias con la política revolucionaria. Mariátegui planteaba que

*no todo arte nuevo es revolucionario ni realmente nuevo (...) La naturaleza revolucionaria de las escuelas o corrientes contemporáneas no se basa en la creación de una nueva técnica (...) Depende de rechazar, desechar y ridiculizar lo burgués*¹⁶

¹³ Siqueiros, David A. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” En: Vida Americana, Barcelona, 1921

¹⁴ Siqueiros, Rivera, Guerrero, Orozco, Mérida y otros “El Machete: Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México” 1924. En: Ades, D. Op. cit. Pag 323-324

¹⁵ García Ponce, Juan “Diversidad de actitudes” En: Bayón, D.(comp) Op. cit.

¹⁶ Mariátegui, José C. “Arte, Revolución y Decadencia” 1926. En: Ades, D. Op. cit. Pag. 316-317

En su revista “Amauta” (palabra quechua que significa sabio), mostraba su preocupación por los problemas del Perú contemporáneo a la vez que reivindicaba su pasado. *Su título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo*¹⁷. Según el escritor

La suposición de que el problema indígena es un problema étnico, se nutre del más envejecido repertorio de ideas imperialistas. El concepto de razas inferiores sirvió al Occidente blanco para su obra de expansión y conquista. Esperar la emancipación indígena de un activo cruzamiento de la raza aborígen con inmigrantes, es una ingenuidad antisociológica

Estos planteos indigenistas se enlazaban con una tradición que consideraba al inca como representante de la grandeza pasada en el contexto de una nación que necesitaba afirmar su unidad y luchar por sus reivindicaciones.¹⁸ La figura del indio representado e idealizado en las pinturas del artista peruano José Sabogal, queda atrapada entre estas dos temporalidades. El hecho de que aparezca en un paisaje andino lo vincula con el problema de la tierra. Aunque Sabogal colaboró en Amauta, le preocupaban más los problemas culturales que los político-sociales. Su versión del indigenismo pretendía dar forma a la unidad cultural del Perú por medio del fomento del arte popular que estaba en declinación en el Perú. Sus obras plásticas, evitaban el academicismo a través del uso del color y de la forma.

Todos estos planteos reflejan algunas de las reflexiones que surgieron en torno al problema de la búsqueda de identidad nacional y continental en las primeras décadas del siglo XX, un período considerado clave en el debate artístico latinoamericano. El surgimiento de la pintura contemporánea latinoamericana tuvo como antecedente el renacimiento literario de principios del siglo, cuyo representante fue el poeta nicaragüense Rubén Darío. El escritor desafió a los tradicionalistas que querían mantener valores anacrónicos. Mirando hacia las vanguardistas europeas, creó las condiciones para la aparición de una vanguardia latinoamericana.

En América Latina los diferentes grupos que representaban la vanguardia se anunciaban por medio de manifiestos y revistas emulando a sus referentes europeos. Cabe mencionar que los movimientos artísticos europeos adoptados en América Latina, no entraron como estilos estancados sino que fueron adecuados localmente de manera innovadora. Casi todos los pintores latinoamericanos que adhirieron al nuevo lenguaje lo hicieron en el exterior, ya que Europa seguía siendo la “meca cultural” para los artistas. La pintura latinoamericana siguió siendo durante mucho tiempo tributaria de la actividad artística europea. Muchos de los pintores latinoamericanos reconocidos estuvieron en Europa en el

¹⁷ Mariátegui, José C. “Amauta.” Editorial 1926. En: Ades, D. Op. cit. Pag. 316

¹⁸ Para Mirko Lauer la tendencia indigenista debe ser criticada en la medida que genere en la conciencia colectiva una división entre el pasado y el presente andinos. Cfr. Ades, Dawn, Op. cit. Pág.204

momento en que se iniciaban las innovaciones vanguardistas. La persistente idea de que el centro se encontraba en otra parte, había impulsado a buscar modelos a imitar. Al volver, se dedicaban a la creación de formas modernas específicamente latinoamericanas, que les proporcionaban un lenguaje visual más adecuado para expresar el cambio de sensibilidad de un mundo en rápido proceso de industrialización y modernización.

Según Antonio Romera el despertar de una nueva conciencia artística moderna estuvo signada por la integración de las economías latinoamericanas en la división internacional del trabajo y su consecuente inserción en una modernidad periférica¹⁹. En este contexto, la idea de América Latina como fuente de identidad, implicaba en muchos casos la ambición de englobar a todo el continente en una unidad cultural, por diversa que hubiera sido la historia de cada país. Las sociedades tradicionales sufrieron transformaciones tan rápidas y profundas que obligaron a ensayar respuestas frente al impacto modernizador. En el arte, esto se tradujo en diversas experiencias contrapuestas: unas incorporaron nuevos temas, otras se apropiaron de las vanguardias europeas y le sumaron un tratamiento plástico diferente, algunas adoptaron un lenguaje formal completamente abstracto, otras recuperaron la figuración desde nuevas perspectivas. En general, primó la coexistencia de obras cuyo “texto plástico” contenía elementos tradicionales junto con otras que evidenciaban un cambio radical de lenguaje y exhibían diversos grados de renovación.²⁰

La relación “neocolonial” del arte y la cultura latinoamericana con los modelos europeos fue muy compleja y reveló una gran variedad de hibridaciones y disyunciones, fusiones y fisuras. En semejante contexto histórico cultural, las cuestiones más elementales de forma y contenido se volvieron problemáticas, y la cuestión de la identidad latinoamericana se transformó en eje de debate²¹. Pero muchos artistas latinoamericanos que reconocían su “ser europeo” y querían ponerse al día sobre los adelantos vanguardistas del Viejo Mundo, estaban dispuestos a tomar cierta distancia para definir un estilo propio y transformaron (aunque más no sea parcialmente) los modelos europeos de acuerdo a las realidades americanas. Otros artistas se resistieron más claramente a la “europeización” y, adhirieron a tendencias indigenistas; algunos pocos desde perspectivas nostálgicas y costumbristas, pero la mayoría con un claro compromiso social y político. Estas corrientes autóctonas se dieron mayormente en países con una tradición indígena fuerte como México, Perú, Bolivia, Ecuador o

¹⁹ Romera, Antonio A. “Despertar de una conciencia artística (1920-1930). En Bayón, Damián (comp.) *América Latina en sus artes*. México. Siglo XXI-Unesco, 1987

²⁰ Wechsler, Diana. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes” En: Burucúa, Emilio (dir.) Op. cit

²¹ Martin, Gerald. “La literatura, la música y el arte de América Latina”. Pág.159. En: Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina*. Tomo 8. Barcelona, Crítica, 1981.

Guatemala. Por el contrario, en la Argentina, Uruguay, Chile o Venezuela los aportes artísticos vernáculos tuvieron una impronta europea o cosmopolita que se reflejó no sólo en el estilo vanguardista de las obras sino también en los manifiestos y revistas que reivindicaron valores formales puramente plásticos. En otros países como Haití, Brasil o Cuba el redescubrimiento de los valores propios se relacionó a su vez con el folklore popular fruto de los negros, es decir con los aportes culturales africanos²². Estos elementos del negrismo se combinaron, en algunos casos con los temas sociales.

Mestizajes e hibridaciones culturales

Un concepto considerado fundamental en la resistencia al colonialismo artístico ha sido la noción de “mestizaje artístico”. Francisco Stasny, analiza cómo la crisis de identidad de los años 20 y 30, llevó a que algunos pensadores latinoamericanos abandonaran los planteamientos del indigenismo por un esquema más amplio e integrador de la realidad étnica, social y cultural del continente *la síntesis de América es la definitiva conciliación mestiza*.²³

La identidad latinoamericana se establece como síntesis cultural a través de la concurrencia, participación e integración de los componentes indígenas, africanos y europeos, gestores del mestizaje. El planteo de la existencia de un “arte mestizo” en el contexto latinoamericano no estuvo asociado a ninguna estética en particular, ya que las diversas producciones artísticas se adaptaron y abrieron a distintos lenguajes plásticos. Esto dio lugar a la conformación de “culturas híbridas” que incorporaron elementos culturales africanos e indígenas, como así también occidentales. Néstor García Canclini analiza la existencia de cruces de diversas herencias socioculturales en América, donde lo tradicional y lo moderno se entremezclan. Dicho autor prefiere el concepto de *hibridación* en vez de la noción de “mestizaje” o la de “sincretismo”. Según dice, los procesos de hibridación abarcarían los diversos tipos de intercambios interculturales.²⁴

Creemos que no es la presencia en sí mismo de “lo mestizo” lo que puede ser el denominador común del arte latinoamericano, sino la pregunta misma por el “ser mestizo” y las diferentes respuestas que se le ha dado a esta cuestión. En un continente signado por la colonización hispánica o portuguesa, por las corrientes inmigratorias europeas, los valores propiamente autóctonos no han quedado demasiado definidos. Es importante reconocer los complejos procesos de hibridación y las mutuas asimilaciones entre lo foráneo y lo nativo.

²² Romero Brest, Jorge. Op. cit.

²³ Stasny, Francisco ¿Un arte mestizo? En: Bayón, D. (comp) Op.cit.

²⁴ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.

La dicotomía entre el arte culto y el arte popular

La idea de un arte académico contrapuesto a un “arte popular” fue considerada por muchos autores. Jorge Manrique sostiene que en la colonia lo culto y lo popular eran “grados de una misma intención”, pero que, a partir del periodo independiente, se convirtieron en categorías separadas, sin ninguna relación entre sí.²⁵ Por el contrario, no consideramos estas nociones como mutuamente excluyentes. La separación convencional entre lo culto y lo popular ha sido desafiada reiteradas veces por los artistas latinoamericanos, tanto en el plano teórico como en el campo práctico. Las artes populares de América Latina proporcionaron a los artistas interesados en la creación de nuevos lenguajes plásticos un repertorio formal e iconográfico de gran riqueza. Por ejemplo el “arte culto” de los muralistas mexicanos incorporó elementos autóctonos y se constituyó en popular en tanto “arte público”.

Según García Canclini no es válida la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, o entre lo culto y lo popular. La antropología y el folklore, como los populismos latinoamericanos, construyeron una determinada imagen de “lo popular”, asociado a lo local, lo rural, lo premoderno y lo subalterno. Estas *oposiciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida por la estética moderna entre arte y artesanía*. Habitualmente los artesanos latinoamericanos no suelen ser reconocidos como artistas. Los verdaderos artistas son aquellos sujetos singulares y solitarios, creadores de “obras únicas” mientras que los artistas populares serían actores colectivos y anónimos, productores de obras en serie regidas por una tradición estética consuetudinaria. Las artesanías quedarían reducidas a “lo práctico-pintoresco”. Sin embargo, creemos que las producciones culturales populares poseen tanta creatividad formal como significados propios y originales. Lejos de ser inferiores o decorativas, las “artesanías” han sido portadoras de formas particulares de conocimiento, creencias y mitos. Lo que llamamos arte no es sólo lo que culmina en grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza y legitima toda su producción visual. Ningún criterio válido permite privilegiar una forma artístico-cultural en detrimento de otra.

CONCLUSIÓN

El abordaje del patrimonio artístico en América Latina resulta complejo. Sin embargo, las posturas de los pintores latinoamericanos tuvieron algunos denominadores comunes: su relación contradictoria con la modernidad y la vanguardia europea, su vinculación con la propia realidad social y fundamentalmente su búsqueda de aspectos capaces de definirnos e

²⁵ Manrique, Jorge, A. “¿Identidad o modernidad?” En: Bayón, Damián (comp.) Op.cit

identificarnos como diferentes de Europa. El problema de la identidad latinoamericana se enfocaría desde la visión de los otros (heteroidentificación), a partir de la necesidad de autoafirmación por la pertenencia común frente a una alteridad cultural que funcionaba como referente.

La síntesis que dio respuesta en términos artísticos al problema eje de la identidad latinoamericana, se sirvió de elementos europeos para mostrar y expresar la realidad americana. Las manifestaciones artísticas latinoamericanas no fueron epifenómenos de los centros mundiales de decisión y de prestigio sino auténticos procesos creativos autónomos. Esta búsqueda de identidad es importante a la hora de recobrar una conciencia de unidad entre estas hondas contradicciones que en América Latina nos desgarran. El hecho de preguntarnos sobre si somos una unidad cultural o una diversidad ficticia, imaginariamente representada como una sola cosa, forma parte de nuestra responsabilidad. Como diría Torres García *Nuestra posición geográfica, pues, nos marca un destino* La construcción de identidades ya no es asunto de fundamentos ontológicos, sino cuestión de estrategias de posicionamiento frente a los otros

REFERENCIAS

- Ades, Dawn. *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid, Comisión Quinto Centenario, 1989
- Bayón, Damián (comp.) *América Latina en sus artes*. México. Siglo XXI-Unesco, 1987
- Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina*. Tomo 8. Barcelona, Crítica, 1981.
- Burucúa, José (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999
- Castoriadis, Cornelius, *La Institución Imaginaria de la Sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1989.
- Eco, Humberto, *Lector en fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992
- Jimenez, José y Castro, Fernando (eds.) *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid, Tecnos, 2000.
- Kush, Rodolfo. *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires, Castañeda, 1978.
- Morales, Alfredo. *Patrimonio histórico-artístico*. Madrid, Historia 16, 1996
- Recondo, Gregorio. *Identidad, integración y creación cultural en América Latina. El desafío del Mercosur*. Buenos Aires, UNESCO/ Belgrano, 1997.
- Romero Brest, Jorge. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs As, Nueva Visión, 1988
- Zea Leopoldo (comp) *América Latina en sus ideas*. México. Siglo XXI-Unesco, 1986.