

La historia del arte latinoamericano

Algunos aportes para pensar su devenir

History of Latin American Art Contributions to Think about its Future

Sara Migoya

saramigoya@gmail.com

Instituto de Investigación en
Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano.
Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/10/2019

Aceptado: 3/2/2020

Resumen

Este escrito analizará el concepto *Nachleben* desarrollado por Aby Warburg para analizar las *supervivencias* y reflexionar sobre aquellas formas que se resignifican en el presente. Esta categoría del pensamiento warburgiano nos posibilitará abordar algunas de las problemáticas que emergen del estudio de la historia del arte latinoamericano y contemporáneo, que supone adoptar posicionamientos teóricos anacrónicos y repensar el reparto de papeles centro-periferia en la construcción de teorías estéticas en América Latina.

Palabras clave

Aby Warburg; arte latinoamericano; supervivencia; anacronía; heterocronía

Abstract

This paper will analyze the *Nachleben* concept developed by Aby Warburg to analyze survivals and reflect on those forms that are resignified in the present. This category of Warburgian thought allows us to address some of the problems that emerge from the study of the history of Latin American and contemporary art, which involves adopting anachronistic theoretical positions and rethinking the distribution of center-periphery roles in the construction of aesthetic theories in Latin America.

Keywords

Aby Warburg; latin American art; survival; anachronism; heterochrony



I.

El aporte warburgiano a la Historia del Arte implica un posicionamiento teórico que escapa del pensamiento lineal. Las contribuciones del historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929) junto con los estudios posteriores realizados por el historiador del arte francés Georges Didi-Huberman (2002) y el teórico norteamericano Keith Moxey (1943)¹ recuperan el problema del papel de la historia del arte latinoamericano más allá de los límites tradicionales.

¹ Es profesor de Historia del Arte en el Barnard College de la Universidad de Columbia.

En este sentido, antes de comenzar, resulta necesario mencionar que retomar el trabajo de Warburg y trasladarlo a prácticas contemporáneas latinoamericanas² se fundamenta en la importancia del pensamiento anacrónico que inauguró el autor como un modo de pensar y de abordar las imágenes en la historia del arte (Didi-Huberman, 2002). A pesar de que dichos autores son europeos y de que sus conceptos, en muchos casos, no adscriben a las especificidades de las artes visuales latinoamericanas, se tomarán porque resultan eficaces para el estudio que se pretende realizar gracias a la extensión de sus metodologías y de las perspectivas de análisis. No se trata de descartar a los autores por simple chauvinismo, sino, más bien, de colaborar en la construcción de un marco teórico con los aportes de aquellos que cuestionaron el modelo hegemónico de la historia del arte occidental dentro y fuera de sus espacios y lecturas legitimadas.

² No, por supuesto, a cualquier práctica artística contemporánea, sino a aquellas que puedan inscribirse bajo las categorías warburianas.

II.

Atendiendo al planteo anterior, el presente trabajo parte del supuesto de que la colonización de los enfoques y de las metodologías de análisis utilizadas por las teorías estéticas y por la Historia del Arte —que *comenzó* con Johann Winckelmann [1764] (2011)— condujeron a la falta de reconocimiento de la condición vital de las producciones artísticas contemporáneas latinoamericanas; esto es, la propia materialidad de las obras, sus rasgos formales y su condición artística.

Ticio Escobar (2007) señala que hablar de «arte latinoamericano» resulta eficaz en tanto se considere lo siguiente:

[...]su concepto no designa una esencia sino una sección, pragmáticamente recortada por razones políticas, conveniencias históricas o eficacia metodológica; en cuanto permite nombrar un espacio, discursivamente construido, en el que coinciden o se cruzan jugadas alternativas de significación y propuestas que se resisten a ser enunciadas desde las razones del centro (s. p).

3 La obra debía ser armónica, única, perdurable, equilibrada y responder a las normas establecidas por el sistema de la perspectiva.

Es indudable que en la actualidad emerge la necesidad de repensar aquellas categorías y principios fundamentales de las teorías estéticas que explicaron y que interpretaron a las obras de la modernidad centroeuropea,³ soslayando a las producciones artísticas de la *periferia*, en la medida que, según creemos, constituyen uno de los ejes más desestimados por la teoría estética hegemónica. Para ello se deberá, por un lado, cuestionar determinados posicionamientos *folclóricos* que dejan al arte latinoamericano anclado en un pasado remoto, inmóvil, como pieza de museo antropológico y, por el otro, resquebrajar las clasificaciones moderno-occidentales al momento de estudiar el arte latinoamericano.

4 No se descarta la importancia de la totalidad de la obra de Warburg para la apertura de una nueva concepción epistemológica de la historia del arte, sino que la selección de un único concepto se fundamenta en la dimensión y en la extensión de la consigna estipulada para el presente trabajo.

En esta ocasión, se abordará el concepto de *Nachleben*,⁴ desarrollado por Warburg (2010) y analizado por Didi-Huberman (2002), como una supervivencia de formas artísticas y de emociones antiguas que perduran a través del tiempo. Al respecto, este último expresa:

La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, *a su propia muerte*: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una memoria colectiva (Didi-Huberman, 2002, pp. 59-60).

Desde esta perspectiva, sería posible sostener que ciertas imágenes del pasado sobreviven en la memoria colectiva de los pueblos y reaparecen a través del tiempo con diversos significados y formas siempre variantes.

El concepto *Das Nachleben der Antike* se traduce como «postvida de la antigüedad clásica», pero según Ernst Gombrich (en Ruvituso, 2019), podría interpretarse como «la idea inglesa de revival, es decir, de reaparición (o revitalización) de un pasado

artístico y de un estado psicológico antiguo en una época diferente a la que lo concibió» (p. 4). En el caso particular de Warburg, los *revivals* que le interesaban estaban vinculados a las reapariciones de las influencias de la cultura clásica en el Renacimiento. Para Warburg, en las imágenes se aúnan, se aproximan y se superponen simbólicamente contenidos y formas que están en constante movimiento y en continua construcción. Siguiendo a Federico Luis Ruvituso (2013), las imágenes interrogan al presente y al pasado del sujeto histórico:

[...] sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva. El concepto de *Nachleben*, en palabras de Agamben «la vida póstuma» de las civilizaciones del pasado, solo puede entenderse si se inscriben los planteos warburgianos en su horizonte epocal. En éste, las imágenes comienzan a «diagnosticarse» como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como si se tratase de un paciente médico (p. 4).

Didi-Huberman (2002) establece tres comienzos de la Historia del Arte. El primero, vinculado a las biografías de Giorgio Vasari en el siglo XVI, quien fundamenta sus teorías estéticas en la creencia de la muerte del arte antiguo (*voracità del tempo*) culpando a la Edad Media de este olvido prematuro. De todas maneras, y pese a ello, esta antigüedad clásica fue rescatada «por un largo movimiento de *rinascita* que, en líneas generales, comienza con Giotto y culmina con Miguel Ángel, reconocido como el gran genio de este proceso de rememoración o de resurrección» (Didi-Huberman, 2002, p. 10). Dos siglos más tarde, el autor advierte un nuevo comienzo de la Historia del Arte —el segundo— con los estudios de Winckelmann, quien, en el contexto de la Ilustración, adoptó una concepción científicista de la historia e «inventó» la historia del arte en el sentido moderno del término. De esta manera, persiguió el análisis de los tiempos y dejó atrás la simple narrativa o la crónica inaugurada por Gayo Plinio Segundo o Vasari, y dedicó sus estudios a investigar el arte antiguo porque, para él, ya estaba muerto desde hacía tiempo. Desde esta óptica, la historia se dedica al estudio de acontecimientos pasados.

Un siglo y medio después de que Winckelmann escribiera la célebre *Historia del arte entre los Antiguos* [1764] (2011), Aby Warburg publicaba un texto sobre Dürero y la Antigüedad italiana. Ante esto, Didi-Huberman (2002) sostiene que «la imagen que había en este texto no era ni la de una resurrección cristiana, como en

Vasari, ni la de una gloria olímpica, como en Winckelmann, sino la de un despedazamiento humano, pasional, violento, fijado en su momento de intensidad física» (p. 24).

De esta manera, Warburg destruía el modelo epistémico de la historia del arte más tradicional, empleando un modelo ya no natural, sino cultural de la historia, en el cual los tiempos se superponen, se solapan y se entrecruzan, y las supervivencias se expresan en reparaciones formales. En los artículos publicados a partir de 1912, el historiador ya dejaba entrever este pensamiento:

[...] con el método de mi intento de interpretar los frescos del Palacio Schifanoia, espero haber mostrado que un análisis iconológico, que no se deje atemorizar por un respeto exagerado de los límites, que considere a la Antigüedad, el Medioevo y la era moderna como una época conexas, y que interrogue a las obras del arte autónoma y del arte aplicada por el hecho de ser ambas, y con igual derecho, documentos de la expresión, espero haber mostrado que este método, buscando iluminar con cuidado una oscuridad individual, ilumina los grandes momentos del desarrollo general y sus relaciones.

[...] al aventurar aquí esta tentativa parcial y provisional, mi intención era clamar por una ampliación metódica de las fronteras de nuestra ciencia del arte (Warburg, 2010, pp. 78).

Así, Warburg se interesaba por los vestigios de la antigüedad clásica, pero estos no podían reducirse a las huellas materiales, sino que sobrevivían en las formas, los estilos, los comportamientos, la *psique*.

III.

Hemos dicho que, según creemos, la invisibilización de algunas prácticas artísticas latinoamericanas se debe, en muchos casos, a la colonización de las metodologías de análisis de las teorías estéticas. A simple modo ilustrativo, mencionaremos un sencillo ejemplo que evidencia la implicancia que esta colonización teórica tuvo en el arte textil.

El *quipu*, del quechua *kipu*, que significa 'nudo, atadura, ligadura', tiene sus orígenes en la América antigua y data de, por lo menos, tres mil años atrás. El *quipu* —inventado y utilizado por los pueblos andinos— consistía en un sistema de almacenamiento

y de información conformado por hebras de lana o de algodón, de diversos colores, que pendían de una cuerda horizontal. Eran utilizados para contabilizar cifras vinculadas a la producción agrícola y como un sistema gráfico de escritura.

Artistas como la alemana Anni Albers (1899-1994), las norteamericanas Sheila Hicks (1934) y Lenore Tawney (1907-2007), las suizas Lissy Funk (1909-2005) y Liselotte Siegfried se interesaron por las piezas textiles producidas en México y en Perú y, especialmente, por los *quipus*, cuya influencia se pone de manifiesto en sus producciones a partir de los años sesenta. Lo que nos interesa evidenciar con estos ejemplos es la yuxtaposición de tiempos y de espacios heterogéneos, y las influencias compositivas y formales de América Latina y de América Central que calaron hondo en las producciones artísticas contemporáneas de los países *centrales*. Con relación a esto, Mariel Ciafardo (2016) sostiene que «la apertura de materiales y de técnicas que influyeron en muchos artistas contemporáneos, precursores del arte textil, es absolutamente explícita» (p. 28). A pesar de ello, muchos teóricos prosiguieron clasificando parte de las producciones de dichas artistas como esculturas postminimalistas. De esta manera, podemos observar nuevamente «la pretensión de encontrar las raíces estéticas de los artistas latinoamericanos que reinterpretan esas formas en clave contemporánea en esos otros centros del arte, ya validados por el circuito internacional» (Ciafardo, 2016, p. 31).

IV.

Asimismo, surge otra problemática a la hora de abordar el complejo entramado que constituyen las artes visuales contemporáneas latinoamericanas: las temporalidades, estrechamente vinculadas al proyecto colonial, y que asedian a las imágenes. En este aspecto, se analizarán los conceptos de *anacronía* y de *heterocronía*, trabajados en profundidad por Didi-Huberman (2015) y por Moxey (2016). La noción de tiempo que Moxey (2016) elige denominar *heterocronía* consiste en la coexistencia de diversos tiempos simultáneos que no se relacionan necesariamente entre sí:

[y que] relativiza la importancia atribuida a la historia de Occidente, alentando la creación de narrativas contemporáneas pero no sincrónicas. Aquí el historicismo se identifica como una forma de tiempo dominante, un tiempo asociado con las potencias coloniales no solo de los siglos XVIII y XIX, sino también con las de hoy. Si los

desequilibrios de poder relacionados con los vestigios persistentes del colonialismo siguen conformando las relaciones de poder entre las zonas horarias del planeta, entonces esa jerarquía se vuelve cada vez más visible con cada intervención no occidental en el panorama artístico contemporáneo (p. 252).

Con anterioridad a que el arte tuviera una historia, estima Didi-Huberman, las imágenes han atesorado y han producido la memoria. En estas, el pasado no deja nunca de reconfigurarse puesto que la imagen solo es posible de ser pensada en tanto construcción de la memoria y constituye el porvenir en tanto sobrevive valores, memorias, formas, etcétera.

Con respecto al *anacronismo*, Didi-Huberman (2015) explica:

Parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, *tienen* una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma —un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión (p. 48).

Por último, concibe a las imágenes como un *montaje de tiempos heterogéneos* que constituyen anacronismos. En resumen, tanto Moxey como Didi-Huberman procuraron derribar la creencia de que las imágenes pertenecen a un tiempo y a un espacio universal.

V.

A modo de conclusión, podemos aventurar que la invisibilización de las artes visuales contemporáneas latinoamericanas se debe, en gran parte, a la dirección lineal que ha tomado el tiempo en la historia ilustrada, asociada además a una noción teleológica que tiene como consecuencia una actitud inmóvil y pasiva frente a la interpretación de los hechos. De la misma manera que Warburg se esforzó por concebir a la imagen como un momento dinámico —como el resultado de movimientos que la atraviesan y que se solidifican en ella—, podemos arriesgarnos a formular que hay rasgos formales y compositivos propios de Latinoamérica que se reconocen en las producciones artísticas contemporáneas, y que la influencia de estilos y de técnicas no es exclusivamente unidireccional, sino que, en todo caso, es recíproca entre *el centro* y *la periferia*. A su vez, establecer un fugaz recorrido de posicionamientos historiográficos pone de

manifiesto la importancia del papel del historiador del arte, ya que, en muchos casos, el arte ha sido construido y contado respondiendo a los cánones artísticos determinados por el poder.

Por último, este recorrido nos invita a reflexionar sobre las imágenes y a considerar que las mismas no pertenecen a un tiempo ni a un espacio universal, y que es necesario repensar aquella organización secuencial de la historia en la que el arte ha sido siempre concebido como un objeto inmóvil y no un actor o un sujeto activo, cuya función principal es conservar y repensar los límites mismos del pensamiento histórico.

Referencias

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>

Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Escobar, T. (2007). *Chaco paraguayo: sobrevivencia y sobrevida*. Asunción, Paraguay: Fotosíntesis.

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo Visual. La imagen en la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sans Solei.

Ruvituso, F. L. (2013). *Aby Warburg y la imagen como fuente Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia*. Ponencia presentada en las 9.º Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>

Ruvituro, F. L. (2019). Tensiones y supervivencias. Apuntes sobre la iconología de Aby Warburg. En R. A. Hitz, F. L. Ruvituro y J. C. Pedroni (Coords.), *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas* (pp. 78-108). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/86724>

Warburg, A. (1992). *Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara*. En A. Warburg y otros Historia de las imágenes e historia de las ideas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.

Winckelmann, J. [1764] (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, España: Akal.