



YUCUNET

Colección de guías docentes

¿Qué hacer con la historia del arte?

Hortensia Péramo Cabrera

ISA. Universidad de las Artes

hortensiaperamo@gmail.com



Resumen

La crítica a la Historia del Arte encabezada por los Estudios Visuales puso a debate la pertinencia del objeto, campo y métodos de la añeja disciplina y hasta su existencia. Desde mi experiencia como historiadora del arte, en este artículo analizo algunos de aquellos cuestionamientos. Asumo que las transformaciones en la Historia del arte están guiadas, esencialmente, por las dinámicas propias de las artes visuales, las cuales exigen una necesaria y constante actualización. Ello solo es posible a través de la autocrítica y un cruce de miradas que, sin dismantelar la disciplina, permitan re-disciplinarla como una Historia del Arte expandida y orientada por una transversalidad disciplinaria, con presencia en la investigación y en su didáctica específica, donde actúen como eje la contaminada producción simbólica visual contemporánea, sus demandas instrumentales y gnoseológicas, y la emergencia de una Historia del Arte del y desde el Sur.

Abstract

The critique of Art History headed by the Visual Studies put into debate the relevance of the object, field and methods of the old discipline and even its existence. In these paper, from my experience as an art historian, I analyze some of those questions, I assume that, the transformation in the History of art, are guided, essentially, by the dynamics of the visual arts that requires a necessary and constant update, only possible through self-criticism and an exchange of glances that, without dismantling the discipline, allow it to be re-disciplined as an expanded art history, and guided by a disciplinary transversality, with presence in the investigation and in its specific didactics, where act as axes the contaminated contemporary visual symbolic production, its gnoseological and instrumental demands, and the emergence of a History of art of the South and from the South.

Introducción al marco de estudio:

En 1956 el artista británico Richard Hamilton lanzaba una imagen pictórica inédita acompañada de una pregunta con la que daba título a su pieza: *Just what is it that makes today's modern homes so different, so appealing?*, (fig. 1). El artista no se limitaba a mostrar, sino que intentaba provocar una reflexión sobre lo que estaba generando la cultura occidental de la segunda postguerra. Eran imágenes anticipadas de la nueva realidad que dominaría al mundo y que teóricos de diversas disciplinas se encargarían de sistematizar y nombrar sociedad postindustrial o de consumo. A la vez, se iniciaba un nuevo giro icónico y conceptual en las llamadas artes plásticas hacia la imagen visual que exponía el predominio de su valor simbólico sobre la ya caduca esteticidad y la superada representación.

La nueva imagen publicitaria y espectacular del mundo presentada en aquellas tempranas propuestas artísticas teñidas de un sesgo crítico, era la evidencia de que el poder simbólico de la imagen visual dejaba de ser patrimonio exclusivo del arte para desparramarse por todos los rincones de la vida cotidiana, donde los medios de comunicación asociados a los estudios de mercado y las políticas de dominación contribuyeron eficazmente a construir un ideal o sueño de bienestar al alcance de todos, aunque este fuera, en la mayoría de los casos, irrealizable.

Esta omnipresencia de la imagen visual como expresión de la estetización difusa que analizó José Luis Brea¹ parecía escapar entonces de los predios de la Historia del arte, por cuanto aquella práctica ya no era arte, o no era entendida como tal. A menos que el artista se la apropiara y la añeja disciplina transformara, de inmediato, los límites de su objeto y campo de indagación.

Para Pierre Chateau² fue precisamente la autocrítica que emprendió la Historia del arte en estas circunstancias lo que dio origen a los Estudios Visuales, un nuevo campo de conocimiento que, en vez de ocuparse del arte visual, como su disciplina gestora, se dedicaría al estudio de la visualidad, con todo lo que de ella se deriva. Según Keith Moxey, estos estarían en capacidad de “encontrar relevancia estética en lugares en los que la Historia del arte no

¹José Luis Brea: “La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte” en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (España: CENDEAC, 2002)

²Pierre Chateau, “Cultura visual e Historia del arte. la puesta en evidencia de los Estudios visuales” *Universum*, Vol.32 no.2 Talca, dic. 2017

ha estado nunca dispuesta a buscar”³.

Esta apreciación, sin las necesarias matizaciones, parece contradecir la historia de la Historia del arte, donde esta disciplina muestra su capacidad para “encontrar” valor artístico, devenido estético, en las nuevas propuestas que hacen los artistas a través de épocas diversas, sin lo cual el arte no tendría historia ni soporte teórico específico. La cuestión, entiendo, está cifrada en la distinción, de ahí mi subrayado en la cita, entre lo artístico y lo estético, categorías relacionadas pero que no se solapan o absorben, permite distinguir entre lo que hace la Historia del arte, que va tras lo artístico, y lo que pretenden los Estudios visuales, que se adentran en el campo de la esteticidad, y no precisamente en el de la artísticidad; quiere decir, que se ocuparían del arte visual, solo en la medida en que este forma parte de la visualidad contemporánea y su particularmente relevante impacto estético en la sociedad actual como producción simbólica.

Esto último alude también a una demarcación temporal, los Estudios Visuales solo asumen la visualidad contemporánea, no la histórica registrada y cargada de simbolismo asumido por la Historia del arte visual, donde la Historia del arte, como teoría crítica, ha sido capaz de encontrar y fundamentar su artísticidad, en complicidad con los artistas.

Entonces, la Historia del arte visual, llamémosla así, no es la historia de la esteticidad visual, que es de lo que se ocuparían los Estudios visuales, sino de la visualidad que proporciona el arte como objeto de esta disciplina.

Al historiador del arte visual, como agente del campo y disciplina que quizás podría hoy llamarse Historia de las artes visuales (o acaso, de la producción simbólica), mejor le correspondería interesarse, más que por la visualidad, por la mirada, es decir, los modos de mirar e interpretar lo que ofrece el arte en sus relaciones holísticas con la vida. En este llamado régimen escópico, el mirar y la mirada, lejos de ser actos eminentemente sensoriales, contemplativos o estéticos, implican un posicionamiento y un reto hermenéutico de alta complejidad, dada la carga simbólica que aportaban las imágenes. Este reto que también debieron encarar la historia y las teorías sobre el arte y desde el arte, con la necesidad de modificar sus miradas para lidiar con aquellas nuevas experiencias y discursos, donde lo artístico visual devino producción simbólica multisensorial e intelectual.

³Keith Moxey, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del arte con los Estudios Visuales”. Revista Estudios Visuales, No. 1, 2003, 41-59.

En sus transformaciones desde el concebir y el hacer, el artista se armó con diversas esferas del conocimiento, no sólo como fundamentos teórico-metodológicos de su investigación-creación, sino como experiencia práctica necesaria para incursionar en espacios de intervención o emplazamientos que también condicionan o activan otros modos de existencia de su propuesta, donde lo artístico se convierte en activismo o gesto a favor de una transformación o crecimiento, aspiración manifestada por los artistas públicos de devolver el arte a la vida y ponerlo al servicio del habitante o del paseante.⁴

Más que ante obras de arte, el historiador de arte está en presencia de una producción de sentidos y símbolos que atañen al ser humano en circunstancias específicas del ser y el hacer, el pensar y el soñar, que, incluso, dinamita lo visual para constituir un nuevo hito de expansión del objeto y campo del arte y, por consiguiente, de la Historia del arte, sus designaciones, sistematizaciones y concepciones, a partir, no de las teorías al uso, sino de las prácticas artísticas que exigen nuevos modos de mirar.

El “todo vale” de los artistas, presupuesto indisciplinado por naturaleza, se traslada entonces al pensar indisciplinado que reclama hoy la producción simbólica. Ponerse a tono con la realidad de la artísticidad contemporánea, caracterizada por los desmarcamientos antes referidos y el activismo de sus discursos, reclaman la necesidad de una redefinición, o quizás, mejor, una desdefinición ya no sólo de arte, sino de las disciplinas que lo encaran, entre ellas, la Historia del arte, cuyo objeto dejaría de ser “el arte” para asumir en su lugar la artísticidad, en cualesquiera de sus modos, soportes, intencionalidades y alcances, y que, siguiendo la lógica propia de su objeto, incursionaría también en el campo de la esteticidad visual generalizada, que le fuera asignada a los Estudios Visuales, con la sagacidad de apropiarse de algunos de sus epistemes y métodos.

Esto obliga al historiador no sólo a diversificar, sino a agudizar la mirada, algo que relaciono con la recuperación del ocularcentrismo que refiere Anna María Guasch⁵. Ya es sabido que el artista posee determinadas cualidades, no en exclusiva, pero sí exacerbadas, que le permiten tener una apropiación holística del mundo, una denominada riqueza de la visión⁶, distinción cualitativa que no significa ver más, sino ver mejor, o de distinta manera, que implica ser

⁴Manuel Delgado, “Arte y espacio público”, El País, Catalunya, 28, enero 2002.

⁵Anna María Guasch, “Las Doce Reglas para un Nueva Academia. La “Nueva Historia del Arte” y los Estudios Visuales”, en: José Luis Brea (coord.) Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización (España, Akal, 2005) 59-74.

⁶Ernst H Gombrich, La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica (Madrid: Edit. Debate, 1999).

capaz de ver por fuera del “arte”, advertir lo imperceptible o solapado, anticiparse o revelar el intersticio⁷, e interpretarlo.

Aspiramos entonces a una Historia del arte expandida. Esta actividad de revelación, comprensión e interpretación implica un requisito imprescindible: el historiador de arte tiene que “saber mirar” lo que el artista miró y muestra recreado. Para ello puede contar con saberes de todo tipo, pero ninguno de ellos es suficiente si no desarrolla su capacidad perceptiva a través de un entrenamiento específico, únicamente posible mediante el contacto directo y sistemático con el arte y un mirar flexible y entrenado. A esto se une la labor investigativa, sea en, desde o sobre el arte.

Su investigación no queda determinada por un enmarcamiento temporal pasado, como se le objetaba por los Estudios visuales, sino que también se ocupa de la producción actual. Parece un formalismo simple, pero si el arte “mira al presente”, el historiador está obligado a mirarlo. En este empeño investigativo asume tareas como crítico de arte, con todos sus riesgos, dada la inmediatez con la que debe formular sus juicios, o por la limitada distancia estética, como dicen los clásicos, complejidad incrementada por los retos que le plantean las dinámicas de la investigación-creación actual.

Pero el historiador de arte está llamado a establecer su punto de vista, ese desde dónde mira lo que ve, y que puede no coincidir con el del artista, aunque sean contemporáneos. Recordemos que las investigaciones desde el arte y sobre arte siguen el paradigma cualitativo de investigación, y siguen la lógica de desarrollo del arte, a partir de la cual construye su propia lógica como saber del arte, que hace pertinente fundamentar un método de análisis investigativo peculiar y propio, desprendido del generalizado método histórico-lógico, que podría denominar histórico-artístico.

Entonces, si el principal factor de cambio en la Historia del arte como disciplina ha sido y continúa siendo el arte mismo, y este ha expandido, siguiendo a Krauss,⁸ sus modos y enclaves de existencia y para su percepción, podemos colegir que estamos ante la existencia y pertinencia de una “Historia del arte expandida”, flexible y a tono con la tendencia a la

⁷José Luis Brea, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en Revista Studiograma de epistemés Visuales No. 3, 2006: 8-25.

⁸El concepto de campo expandido propuesto por Rosalind Krauss puede consultarse en su ensayo “La escultura en el campo expandido”, Revista Octubre 8, primavera, 1979, y en Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002).

expansión verificada en las experiencias y prácticas del arte, de lo artístico y de la artísticidad actuales.

Cuando asumimos la Historia del arte como historia de los procesos creativos-investigativos, resulta evidente que es imposible determinar los límites de estos, no sólo en términos cronológicos, como algo que comenzó y terminó tal día, año o siglo, pues no se trata de hechos concretos, sino de procesos dialécticos; por otro lado, si bien el nuevo producto es cualitativamente diferente al anterior, no lo descarta, pues en arte los paradigmas, contrario a lo que ocurre en las ciencias, no son descartables, sino acumulativos. Prueba de ello son los constantes reciclajes y referentes que, a conciencia y deliberadamente, a través de toda su historia y hasta hoy, emplean los artistas en sus “innovaciones”. De este modo, queda también cuestionada la historia lineal de los acontecimientos, en la que suele montarse la Historia del arte tradicional ignorando sus reversibilidades y con el peligro de juzgar, enmarcadas en etapas, las nuevas propuestas como si fueran fruto de una evolución superadora, sin la debida perspectiva científica.

Como afirma Guash, en esta revisión no se trata de abandonar lo que la Historia del arte ha aportado al conocimiento del arte y la pericia desarrollada y acumulada por el historiador, pues esto resulta insustituible, sino que el objetivo es reformularse como disciplina o, más exactamente, de “re-disciplinarse”⁹. En este particular desempeño resulta obvio que una emergente o “nueva historia del arte”, entendida no como una nueva disciplina, sino como una nueva era de esta disciplina, debe resolver el reclamo interdisciplinario que le hiciera el propio arte, y que asumiera desde su autocrítica, y no necesariamente por la crítica, desde afuera, a su incapacidad.

El debate Estudios visuales-Historia del arte se entiende mejor si lo asumimos como un problema académico, que responde a un contexto cognitivo proclive a rescatar sincretismos, complejidades, sistemas, en lugar de asumirlo como un problema factual del arte. Una Historia del arte “expandida”, “nueva” o “re-disciplinada”, no sólo asume el estudio de las imágenes artísticas que apelan a la visualidad como medio, pues ya ni siquiera el artista visual es tan visual. Y aquí entra en escena el profesor de Historia de arte, requerido de didácticas específicas que aboguen por una transversalidad disciplinar.

Para elevar las potencialidades de la Historia del arte expandida, recomiendo superar el modelo diacrónico tradicional para ejercitar el sincrónico adoptado por los Estudios visuales.

⁹Remitimos a la nota 5.

Como sabemos, esta práctica de desaprendizaje es bien compleja, pero no creo que imposible. De hecho, en mi experiencia como docente universitaria la he esgrimido en la concepción y conducción problematizadora de los programas, poniendo en crisis su verticalismo y su linealidad histórica inalterable. Esto no significa abandonar lo ganado, o negar el orden, o el sentido histórico. Tal como afirma Foster, “no se puede practicar la interdisciplinariedad sin antes dominar una cierta disciplina. De lo contrario, se corre el riesgo de caer en un eclecticismo e indefinición en relación a cuál es específicamente el campo y los límites de la historia del arte”¹⁰.

Sin embargo, ninguna disciplina hoy, por sí misma, puede resolver los problemas dentro de su propio y delimitado campo, aun cuando este se haya expandido para dar cabida a otros componentes, representaciones y modos de presentar de su objeto. Sobre este particular Brea ofrece su punto de vista a favor de una “bastardía disciplinar”¹¹ o una indisciplina que lejos de negar, reformule la disciplina, más bien con una expansión epistemológica, a tono con la complejidad de la producción simbólica actual. De esta estrategia se deriva la asunción de una metodología transdisciplinar, de complementación, que, según el referido autor, “requiere el concurso transversal de una constelación de disciplinas necesariamente abierta y desplegada en un régimen de cooperación-confrontación interdisciplinar”¹².

El criterio de la transversalidad disciplinar deviene método investigativo a la vez que didáctico para el proceso de la enseñanza-aprendizaje de la Historia del arte. La transversalidad lograda sobre un eje temático central, diríamos que, de una determinada producción simbólica, sea una cosa, acción, gesto, un proceso o problema científico, supone un análisis sincrónico del objeto en cuestión, y, en este sentido, parece resolver el asunto mediante una horizontalidad interdisciplinar de los saberes interconectados. Sin embargo, pienso que todavía podría asumirse la transversalidad desde un accionar analítico diacrónico dispuesto sobre un eje temático temporalmente trascendente de interconexión entre pasado, presente y futuro. Una tercera vertiente, que propongo, puede combinar lo sincrónico (horizontalidad) y lo diacrónico (verticalidad) mediante una transversalidad analítica con la cual la Historia del arte atraviesa otros saberes, horizontal y verticalmente, y hasta de forma oblicua, siguiendo su propio eje discursivo sobre un determinado problema a dilucidar, por ejemplo, el problema de la definición de arte. O, definitivamente, adoptar el modo rizomático que sustentaban Deleuze y Guattari. Sería también una forma de indisciplinar el método, apelar a la naturaleza propia del histórico-artístico, consecuente con una lógica conectada con la de su objeto

¹⁰Hal Foster, “El compromiso entre la historia y la crítica de arte”, en *Lápiz* 166, octubre 2000: 51.

¹¹José Luis Brea, “Estética, Historia del arte y Estudios Visuales”, en *Estudios Visuales* No 3, 2006: 13

¹²Remitimos a la nota anterior.

desde la especificidad histórica de sus procesos.

Estas estrategias re-disciplinares interesan al historiador de arte en su actuación como docente, quien, en su papel de propiciar la obtención de un conocimiento no reproductivo, sino analítico y valorativo sobre el arte, necesariamente tiene que revisar cuestiones de didáctica, o cómo enseñar a aprender la Historia del arte. Y ya que la enseñanza de la Historia del arte también posee una práctica y una historia propias construidas tras mucho bregar, acumular y decantar, nada mejor que apelar a la autocrítica, en sintonía con las actuales demandas de la producción simbólica y la necesaria reevaluación de los modos de mirar y enjuiciar el pasado y el presente.

Me permito mencionar algunas prácticas que considero errores didácticos frecuentes en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Historia del arte que, en cierta medida, se derivan de una concepción o enfoque uni o mono disciplinario tradicional. Por ejemplo, el tratamiento del contexto como condicionante absoluto y no como diálogo interactuante que reconoce la dinámica propia de los agentes que conforman el campo artístico¹³; la linealidad del acontecer que no reconoce los cauces por los que discurre la lógica propia del arte; el acento a la identificación, clasificación y descripción, y su reducción al limitado, si no obsoleto, esquema de forma y contenido, en vez de activar el análisis del sentido, de los discursos y de la relación entre procedimientos y operatorias con la estructura intencional de la propuesta; la sustitución de la destreza analítica por la memorística, vinculada al frecuente empleo de una excesiva cantidad de imágenes con la pretensión de fijar el reconocimiento, más que el conocimiento, por la vía de la abundancia y reiteración de información visual, más dada a provocar el agotamiento visual y cognitivo que el entendimiento, en vez de propiciar el desarrollo de la capacidad analítica intensiva en profundidad y multiperspectivista, y estimular la indagación; la ausencia de valoración crítica, la no problematización de la información, la falta de lectura analítica de los textos, y el escaso incentivo hacia la producción de pensamiento.

El trazo de la estrategia del proceso transita, por supuesto, por la necesidad de dar respuestas a varias interrogantes: qué enseñar, o qué se espera que se aprenda, y cómo promover el aprendizaje, lo que sería propiamente su didáctica específica, sin que al respecto existan reglas predeterminadas. El arco de receptores posibles es diverso. Pero todavía hay que resaltar otra particularidad, más rigurosamente específica, cuando se trata de estudiantes de la carrera de arte o de artistas en posgrados; entonces estamos precisados a formular una nueva pregunta: cómo enseñar la Historia del arte a los artistas.

¹³Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Grijalbo, 1984)

Por supuesto, no puede ser de otra manera que a través de programas abiertos y métodos flexibles, concebidos sobre la base de problemas, más que de temas, incluso perfilados o propuestos de común acuerdo entre profesores y estudiantes, con el aconsejable empleo de un colectivo docente que sustituya la perspectiva unipersonal por la plural, y que asuma la validez de la interpretación y las consideraciones del otro, siempre debidamente fundamentadas, promoviendo el método freiriano del diálogo crítico y creativo, en el que también se aprende a escuchar; programas, métodos y maestros que reten a los estudiantes a realizar una problematización documentada, basada en el examen crítico de los textos, que incluyan tanto la documentación de la literatura especializada que se proponga, como prioritariamente, el texto artístico, como documento visual primario, requisito insustituible para lograr el entrenamiento visual o el aprender a ver-develar-reflexionar-documentar.

Una enseñanza- aprendizaje de este tipo debe considerar la forma de talleres de reflexión y seminarios como indispensable componente en el objetivo de aprender a aprender, para el desarrollo de una autonomía cognitiva a la vez que para ejercitar la construcción colectiva del conocimiento. Esta construcción colectiva debe asumir el proceso en todo su valor cualitativo y la comprensión de que cualquier resultado debe ser estimado de modo parcial, semejante a la obra abierta u obra en progreso que los estudiantes-artistas y artistas-estudiantes realizan en sus talleres de prácticas artísticas o de creación, como en sus prácticas profesionales o preprofesionales, todas ellas situadas también en el complejo tejido que configura la producción simbólica contemporánea, pero, puesto que estamos en el maco académico, sobre la base de una comprensión informada, documentada y productiva.

Entendemos la enseñanza-aprendizaje como un proceso situado según determinadas coordenadas que obedecen a una explícita estrategia curricular, que estará conectada o conciliada, indefectiblemente, con el campo macrosocial donde se ubica y se propone desarrollar ese proceso. Este emplazamiento toca además a un determinado espacio cultural, que asumo como dimensión condicionadora del abordar y el pensar, cuáles son sus coordenadas analíticas e interpretativas y sus prerrogativas formativas de acuerdo con una cultura concreta. Y esta apelación a posicionarnos en una cultura concreta, conduce a plantearse, también en esta Historia del arte, una mirada decolonial. En este sentido, el historiador debe lidiar no solo con los enmarcamientos temporales o epocales de la mirada, histórica y actual, sino con el espacio cultural de lo que mira y desde dónde mira.

Toda vez que el arte se produce en espacios y tiempos concretos, independientemente de su posible o real trascendencia, su comprensión, interpretación y juicio evaluativo requiere el conocimiento y evaluación de esos escenarios particulares de interacción entre los objetos

artísticos y los sujetos que los producen y consumen, y de las instituciones o mecanismos de mediación que inciden en la orientación de estas acciones, sin olvidar el campo social englobante que, en última instancia, las condicionan. Un estudio como el que proponemos para la nueva o expandida Historia del arte, integrador, interdisciplinario y transversal alrededor del eje arte, requerirá también develar el pensamiento que se teje entre los diferentes sujetos que participan.

Estos registros de pensamiento constituyen la base para la revelación de las miradas que intervienen en la producción, circulación y consumo del objeto artístico, que podría definir qué y cómo mira el artista, y cómo miran sus destinatarios y, por supuesto, cómo lo hace la institución, todo lo cual ocurre en una determinada dimensión espacio temporal, es decir, en un tiempo y un espacio concretos, donde ese espacio no es geográfico o geopolítico, sino que se define como un espacio cultural que identifica al artista, al público y a los que sustentan la institución, condicionantes de primera instancia que actúan sobre las miradas que orientan sus respectivos desempeños cognitivos y juicios de valor.

El reclamo de Mirzoeff de encontrar tácticas para enfrentar la “globalización de la visión”¹⁴ que domina la vida cotidiana, está relacionado, precisamente, con la distinción cultural de la mirada, entendida como parte de la sociología de la cultura visual. La mirada desde la cultura, que podría designarse como mirada cultural, sería una base insoslayable para trazar tácticas eficientes en función de revertir el actual episodio de violencia simbólica sobre nuestras culturas y segmentos culturales -porque las sociedades no son unitarias-, dominados por el modelo cultural globalizado, como advierte Mirzoeff, modelo que se apoya en perspectivas globales improbables, en la fascinación por la tecnología que, agrego, deviene imagen utópica en espacios y circunstancias donde el capital financiero y, por consiguiente, las tecnologías, no soportan materialmente ese estado de euforia del poder imagenológico, y donde tampoco se manifiesta el alarde democratizador a través de la ruptura, solo a nivel de imagen simbólica, de los límites alto-bajo.

Las tácticas para una contraofensiva deben diseñarse entonces desde nuestra mirada cultural, que nos une e identifica, la de los pueblos originarios, no sucedáneos, de los márgenes o periféricos, para llegar a la construcción y validación de una imagen liberada de la sujeción neoliberal; objetivo que han abrazado los discursos generados para recolocar en la escena mundial a las naciones llamadas del Sur, alentando una reconstrucción o una construcción epistemológica y creativa de nuestra imagen, con todas su implicaciones hacia su condición

¹⁴Nicholas Mirzoeff, “What is Visual Culture”, en *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, p. 5. Referido por Anna María Guasch, op. cit. p. 60.

y proyecto presente y futuro. Entre ellos, los discursos decoloniales aportan una relevante contribución a este giro de pensamiento cultural decolonial, y muestran mayor radicalización emancipadora que otros en los que todavía parecen arrastrarse las cadenas de la vencida esclavitud, como advirtió José Martí, cuando solo se alcanza la independencia formal, no la real. Y esta es una premisa de naturaleza cultural, más que política.

Las alternativas han de nacer del país, de la cultura del país, que es nuestra mayor fortaleza, tarea que requiere conciliación y bríos para enfrentar la construcción sobre la base de una deconstrucción del poder, del modelo asumido o naturalizado y de su imagen globalizada, tal como sugirió Dussel: “la conformación profundamente excluyente y desigual del mundo moderno exige un esfuerzo de deconstrucción del carácter universal y natural de la sociedad capitalista-liberal”¹⁵. Es decir, no basta con criticar al otro, que, en definitiva, está haciendo su tarea, sino al “criollo exótico” cuando este no hace la suya. Lo cierto es que todavía hoy, entre nosotros, cuando se menciona la disciplina Historia del arte se piensa en la historia del arte europeo, y suele ser la materia inicial de cualquier programa de asignatura de esta especialidad o carrera.

Esta búsqueda de alternativas nos conmina a replantear, o crear, el cuerpo de ideas y valores, epistemológico y axiológico, que propicie y aliente la producción de un conocimiento sobre nuestro arte, a veces aletargado o minimizado frente a los paradigmas globalizados o referentes emitidos por los grupos hegemónicos y centros de poder, sus mediaciones e instituciones, especialmente por la crítica legitimadora -desde el parámetro que asume- y el mercado. Nuestro historiador de arte forma parte de la emergencia de esta tarea, emergente en su doble sentido de visibilización y de urgencia, donde quizás su primera condición sea procurar el conocimiento “al dedillo” de nuestra historia del arte, pues, parafraseando a Martí en su ensayo precursor del pensamiento decolonial Nuestra América, de 1891, nuestra Historia del arte nos es más necesaria que la de los arcontes de Grecia¹⁶; así como trabajar en el reconocimiento crítico de la personalidad y expectativas culturales contrahegemónicas de nuestra producción simbólica contemporánea o actual.

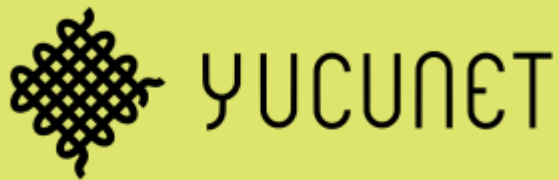
Estrategia que incorpora la aspiración a una recreada Historia de nuestro arte, sin fundamentalismos, ni a la manera del aldeano vanidoso que cree que el mundo entero es su aldea, sino de forma integrativa e inclusiva, capaz de promover un diálogo o intercambio recíproco, crítico y plural entre culturas diversas, sin binarismos de ninguna índole ni cierre

¹⁵Edgardo Lander, *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos* (Caracas: Universidad Central de Venezuela: 12).

¹⁶José Martí, *Nuestra América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005).

de fronteras, que sea guiada por la resistencia que protagonizan nuestras identidades ante la imagen naturalizada de otra cultura y los seductores embates de la internacionalización, obra que formaría parte de la “Estética de la liberación”¹⁷ que Dussel agrega a su Ética, como una importante contribución al conocimiento emancipado sobre nuestras artes visuales y nuestra visualidad, en las diversas, ricas y peculiares circunstancias en que nació, creció y se desarrolla actualmente, con lo que, además, proporcionaría matices inéditos, juicios valorativos y conocimientos necesarios al estudio de la producción simbólica universal, histórica y contemporánea.

¹⁷ Enrique Dussel, “Para una Estética de la Liberación desde el Sur-Global”, Landa, Vol.10 N° 2, 2022-1.



PROYECTO

ERASMUS+ KA2 CBHE. Establishment of a Yucatan-Cuba network of MA programme in Contemporary Art and Cultural Management YUCUNET-617486-EPP-1-2020-1-ES-EPPKA2-CBHE-JP

Erasmus+
Enriching lives, opening minds.

"El apoyo de la Comisión Europea para la producción de esta publicación no constituye una aprobación del contenido, el cual refleja únicamente las opiniones de los autores, y la Comisión no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información contenida en la misma."



Cofinanciado por
la Unión Europea