

7 LA DIÁSPORA ARTÍSTICA LATINOAMERICANA

La actualidad del arte latinoamericano es presentada en tiempos contemporáneos y poscoloniales, a través de las enunciaciones teóricas surgidas desde la posmodernidad, el multiculturalismo, la crítica poscolonial y los consecuentes giros del espacio teórico como el posoccidentalismo. Esta actualidad y sus representaciones conduce a la revisión de las diferentes posturas que se han generado en los últimos tiempos, sobre el espacio expandido de la diáspora artística del territorio; a partir de la re-localización producida en el concierto de las artes, en sus permanentes préstamos y contaminaciones dentro de la cultura occidental y sobre el desplazamiento de ésta.

La idea de la pertenencia a una metacultura, que se ha expandido desde el siglo XV como cultura rectora, la cual ha dejado su impronta sobre el territorio, que ha consolidado la presencia de lugares liminares, en los que se movilizan diversos actores, determina la posibilidad de poseer distintos ángulos de acción y de visión sobre las artes del territorio, en cuanto a sus formas de enunciación; ya que las miradas se han diversificado en la construcción del lugar de representación del arte latinoamericano, en lo que han significado sus procesos de diáspora, pues es en estos últimos lugares donde se manifiesta la pertenencia simultánea a diferentes espacios culturales de acción.

La afirmación de esta simultaneidad se encuentra posicionada dentro del lugar interior de una cultura que se observa a sí misma –como escribe Jesús Martín Barbero- en el montaje de fragmentos y residuos, de arcaísmos y de modernidad. Cultura que saca a flote en una no sucesividad, que se manifiesta como “combinatoria de tiempos y secuencias, alternación de pausas y vueltas atrás, anticipación de finales y saltos de comienzos, como desorganización y reorganización del tiempo que libera las narraciones de su sumisión al progreso y posibilita nuevas, inéditas relaciones con

el pasado o mejor, con los diversos pasados de que estamos hechos”¹. Razones por las cuales puede observarse en su afuera, donde los desplazamientos hacia ese afuera poseen vieja data en el arte latinoamericano que mezcla y recicla narraciones desde su inicio en el siglo XIX, en medio de una búsqueda permanente en los centros de legitimación y de aprendizaje.

Este permanente lugar fragmentario de enunciación y de movimiento, surge de manera definitiva en medio de los desplazamientos de los tiempos contemporáneos, a partir de una discursividad teórica posmoderna tanto central como periférica, que ha dado paso a las diferencias y en las cuales se coloca en evidencia las contingencias internas de la metacultura occidental, donde comienzan a parecer una serie de “políticas de identificación que se manifiestan con respecto al lugar de origen, unidas a las políticas de colocación como espacio de habitación de la cultura”². Estas políticas ubican al arte latinoamericano en medio de un nuevo lugar de revisión y de reinscripción, que se manifiesta dentro de otro espectro de narratividad que toma en cuenta la consideración de la disolución del centro, de la fragmentariedad y de la dialogicidad contemporánea.

La década de los noventa ha sido el espacio en el que mayormente se han llevado a cabo las discusiones sobre la presencia de las contingencias occidentales, y

¹Jesús Martín-Barbero: “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”, en: *ArteLatina*, <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/berbero.html>, (en línea), 25/04/02, pp. 4-5. Las argumentaciones de Martín-Barbero se encuentran basadas en una mirada particular de los des-tiempos contemporáneos dentro del territorio latinoamericano, en los cuales nuestra modernidad –según el autor- remite al despliegue de los tiempos liberados por las nuevas formas de relacionarnos con el pasado, ya que releendo la historia entre líneas del pensamiento de Walter Benjamin sobre el nuevo sensorium, y la nueva identidad, como montaje de fragmentos y residuos, de arcaísmos y de modernidad, autores como la chilena Nelly Richard sacan a flote una tardomodernidad nuestra, entendida no como sucesividad, sino como combinatoria de formas de resistencia y reapropiación, burlas, ironías y disimulos de la cultura latinoamericana.

² Marcela Ospino Salcedo: ¿Cazadores de cabezas o asesinos?, redefinición de las fronteras culturales contemporáneas, en: *Dissens*, http://www.javeriana.edu.co/pensar/Dis_73.html, (en línea), 23/07/03, pp. 5-6. Las políticas argumentadas por Ospino se ubican en una revisión genealógica de las culturas y sus dependencias, en las cuales los centros y las periferias han de ser revisados, para establecer nuevas formas de análisis que muestren la porosidad de las fronteras. Esta porosidad pivota entre las concepciones de los territorios de origen y los lugares en los cuales se ubican los sujetos como entes activos que develan la complejidad de las categorías llamadas imperiales y la represión que estas suponían con sus divisiones territoriales cerradas. De aquí que tanto la política de identificación como la de habitación, requieran de otros espacios cognoscitivos que reevalúen las sensibilidades y las condiciones creadas por todo una serie de legados tanto coloniales, modernos y subalternos dentro de la contemporaneidad. Para mayor información sobre el tema ver: Walter Mignolo: “Globalización, procesos civilizatorios y la reubicación de lenguas y culturas”, en: *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola y Carmen Millán (comp.), Bogotá, Ceja, 1999.

de las localidades dentro de un sistema globalizado. Estas discusiones y sus posiciones han abierto el espacio de un gran número de representaciones de los territorios concebidos como periféricos, como marginales, desde su supuesta alteridad, otredad y subalternidad; lugares en los que se manifiestan las constantes respuestas dadas por el arte latinoamericano en los diversos recorridos de sus representaciones. Algunos autores con respecto a estas discusiones manifiestan la revancha de la copia como esgrime Nelly Richard desde Chile, otros -como Iván de la Nuez- nos hablan de la respuesta del Calibán al centro hegemónico aclarando que en “los últimos años han deparado a la cultura latinoamericana una inserción de gran magnitud en la cultura occidental (a la cual, por otra parte, pertenece de manera muy singular); si bien ahora las claves no partieron de la reproducción, como ocurrió en la cultura oligárquica de los 30. Ni de los mecanismos tan socorridos de confrontación, como sucedió con la izquierda cultural que se hizo dominante en los años 60 y 70. Correspondió ahora a la apropiación jugar su baza más fuerte para dialogar o enfrentarse, según el caso, con menos prejuicios a la cultura occidental”³.

A pesar de esta aclaratoria sobre algunos de los recorridos del arte latinoamericano, es preciso deconstruir estas formulaciones por medio de las tensiones y las inscripciones del territorio latinoamericano vía artes visuales, para tratar de retrazar nuevos mapas dentro de las formas discursivas dominantes del arte, con las cuales siempre ha estado en contacto, y en las que ha actuado como parte activa de la cultura central, mediante relaciones subordinadas que establecen campos de movimiento, por medio del desplazamiento de los artistas que crea -como escribe Rasheed Araen- una condición histórica del artista poscolonial.

Araen argumenta que, “esta condición, descrita a menudo como diáspora poscolonial, es un desenlace lógico, por una parte, de la ambivalencia de la relación del artista con la cultura occidental y, por otra parte, de las contradicciones de los

³ Iván de la Nuez: *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Casiopea, 1998, p.21. La aclaración realizada por de la Nuez parte de la presencia del arte latinoamericano en las ferias de arte propias y ajenas. Nunca antes – manifiesta el autor- la cultura latinoamericana como conjunto fue más <<universal>>. Capaz de entrar con buen pie en la autoproclamada crisis de Occidente, siendo capaz de alimentar los exotismos y tópicos intrínsecos a esa voracidad por sus márgenes que cada cierto tiempo padece la cultura occidental. La posición de este autor se presenta de una forma radical ante las posiciones que han tachado al arte latinoamericano de derivativo e importador de representaciones. Estas posiciones no han tenido en cuenta las relaciones pendulares que mantiene el centro de la metacultura con sus márgenes en el desarrollo interrelacionado de las culturas. Ver sobre el tema de estas relaciones: Eugenio Valdés Figueroa: “Espacios fragmentados, arte, poder y marginalidad”, en: *Arte, sociedad, reflexión*, (cat exp) La Habana, Quinta Bienal de la Habana, 1994, pp 67-68.

países independientes que fueron colonia. Por consiguiente, el artista poscolonial se encuentra en un espacio que no puede ser definido desde una posición fija, ya sea geográfica, cultural o ideológica⁴. La condición descrita por Araen y su ambivalencia, en cuanto a los países o territorios independizados, y a sus artistas tiene un principio prematuro en el espacio latinoamericano, pues la diáspora artística se inicia junto a la actualización de los recientes Estados Nacionales, luego del período de independencia. Cabe entonces preguntarse si la diáspora artística latinoamericana es sólo una acción contemporánea, o si por el contrario esta posee una larga data dentro del devenir de sus representaciones, las cuales han cambiado de *locus* de enunciación dependiendo de las narrativas mayores, y en las que se experimenta la relativización de los discursos, que convirtieron las diferencias en valores, y a los bordes en espacios silenciosos de una metacultura expandida, que ha transfigurado finalmente las relaciones centro/periferia en entidades inestables, y donde la marginación del arte latinoamericano y sus tensiones con los centros, se ha transformado en una relación voluble y fragmentaria, que permite cartografiar las artes en su relación con el centro, ya no por territorios delimitados en unidades discretas, sino en amplios lugares contaminados que dan la vuelta sobre si mismo, para comenzar a visualizar el interior de sus historias, y así poder revisar sus legados pasados, y proceder a reinscribir sus narraciones en medio de su condición contemporánea.

⁴ Rasheed Araen: "Ni aquí ni allá", en: *Arte, sociedad, reflexión*, (cat exp) Quinta Bienal de la Habana, La Habana, 1994, pp. 43-44. Las argumentaciones de Araen se dirigen al permanente movimiento que realiza el artista perteneciente a las periferias occidentales. Este movimiento se sucede de forma permanente en artistas de países independizados en búsqueda del deseo o la ambición que es inherente a la aspiración de la modernidad, como consecución de la libertad individual, la libertad, y la autoexpresión.

7.1 El principio de una historia: Antecedentes de la diáspora artística latinoamericana

La reciente puesta en escena del “arte latinoamericano”⁵ en territorios internacionales bajo el enunciado de las diásporas, conduce hacia la idea que plantea la posibilidad de analizar la presencia del arte contemporáneo del territorio latinoamericano, en medio de sus constantes movimientos y desplazamientos dentro de la realidad global, en la cual como otro participa activamente en la hechura de la cultura central o metropolitana, expandida en la actualidad por medio de relaciones inestables, que ubican fronteras porosas entre sus centros y periferias, para de esta forma generar zonas fronterizas en las que se manifiesta toda la complejidad del imaginario del inmigrante, del sujeto diaspórico, que fuerza al conocimiento a concebir nuevas revisiones de los legados del pasado, de su presencia en el presente y de las condiciones dialógicas que se establecen en el ir y venir de las trayectorias cognoscentes de las artes visuales, en medio de una actualización permanente de sus lenguajes, que comienzan con la desintegración de sus patrimonios y la reintegración de estos en otras zonas de acción y de habitación.

Es dentro del contexto global donde parece hacerse evidente el ejercicio de las diásporas latinoamericanas, y donde se observa de manera sustancial las acciones de grandes contingentes de personas y sus producciones en movimiento, desde los lugares denominados como Tercer Mundo hacia el Primero Mundo, movimientos en los que se construyen nuevos procesos culturales, interrelacionados “por la exacerbación de las hibridaciones y los entrecruzamientos culturales como uno de los

⁵La conceptualización de “arte latinoamericano” deriva del nombre del continente, esta conceptualización homogeneizadora encierra una gran diversidad de formas de representación y de productos artísticos, que se engloban bajo una categoría de conocimiento que funciona desde hace más de un siglo. Dicha categoría homogeneizadora es constantemente sometida a la revisión y crítica que plantea la transnacionalización de los saberes, de sus articulaciones y de las relaciones que se definen con otros territorios del conocimiento. El concepto o la categorización de “Arte Latinoamericano” deba ser planteado por medio de la diversidad de representaciones que encierra el territorio, en el cual los elementos en común deben ser vistos por medio de la apropiación, el reciclaje, el mestizaje y la contaminación permanente de diversos campos y perspectivas culturales. Ver sobre el tema: Rina Carvajal: “Rutas-América Latina”, en: *de São Paulo. Roterios.Roteiros. Roterios*, (cat exp). São Paulo, XXIV Bienal de São Paulo, 1998, y también Néstor García Canclini: *La globalización imaginada*, México D.F, Paidós, 2000, y Ángel Núñez: “El concepto de América Latina, los discursos postmodernos y la palabra auténtica del continente”, en: *Dissens*, Bogotá, 2001.

síntomas más notorios del final del presente siglo”⁶. En realidad las prácticas diáspóricas latinoamericanas, no sólo pertenecen a este espacio sintomático, pues estas poseen un largo recorrido, en lo referente a la configuración de sus representaciones artísticas, como lugar de entrecruzamientos de múltiples elementos culturales y visuales; debido a que su condición periférica e híbrida establece un hilo conectivo permanente con los centros luego de la independencia, lo cual lleva a los artistas del territorio a trasladarse hacia las metrópolis que funcionaban como modelos rectores.

Los desplazamientos de los artistas latinoamericanos se inician en el siglo XIX, y sus movimientos hacia la centralidad funcionan como entidades de consolidación de las expresiones visuales del continente, cuya tarea se define en “el rescate y revalorización de los elementos culturales endógenos que participan, junto con los lenguajes importados de Europa, en la concreción de un nuevo arte en América Latina”⁷. La combinación de los itinerarios de los artistas y las formas de representación, ha ido consolidando un espacio discursivo, en el que se evidencian los reciclajes y los préstamos, generados desde tiempos pasados, y que ahora se contemplan en la actualidad dentro de una heterogeneidad cultural, que se ha complicado con el auge de las migraciones, la interculturalidad y la transnacionalización, que han aumentado de forma persistente sus campos de actuación dentro de los movimientos globales.

La revisión de los desplazamientos como entes primordiales de una cultura en permanente tensión con los centros a los que ha sido subordinada, por medio de

⁶Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto: “Apropiaciones y entrecruzamientos”, en: *Arte, sociedad, reflexión*, (cat. exp), La Habana, Quinta Bienal de la Habana, 1994, pp. 143-145. La exacerbación de las hibridaciones y los entrecruzamientos culturales considerados como síntoma del fin de siglo, tiene su natural escenario –según las autoras- en la forma de abordar a la actual sociedad denominada tercermundista, vista de forma global y genérica. Este marco genérico debe considerar los desiguales niveles de desarrollo económico y cultural, como consecuencia de las diferentes condiciones a la llegada de la colonización y los modos en que esta fue puesta en práctica. Así –argumentan las autoras- múltiples factores históricos permiten hablar de procesos remodeladores que apuntan hacia diferentes mestizajes, en los cuales se manifiesta un proceso de mezcla de componentes pertenecientes a diversos territorios culturales; siendo necesario revisar estos procesos para hallar las trayectorias de los elementos representacionales que han constituido al territorio en sus artes.

⁷Idem: pp. 143-144. La pertenencia a una metacultura occidental marca un proceso de asimilación de los patrimonios occidentales y propios del territorio. Este proceso no aparece de forma definitiva con la independencia, pues está no significa el reconocimiento de un patrimonio cultural propio. Según Hernández y Sánchez Prieto: en América Latina, las naciones surgidas en el siglo XIX hicieron de Francia su modelo cultural, y no fue hasta la segunda mitad del siglo XX que determinadas circunstancias históricas propiciaron un clima favorable para la revaloración de los elementos propios del territorio en combinación con lenguajes europeos.

diferentes proyectos de poder y saber, establece una tarea primordial que manifiesta la necesidad de analizar el inicio de las diásporas artísticas, junto con la consideración pertinente de lo que significa la presencia y enunciación de la posibilidad de un arte con características propias y con un *loci* de enunciación crítico actualizado y puesto en vigencia dentro de la condición poscolonial contemporánea, que ha incluido al arte del territorio desde su lugar geocultural de narratividad, en los marcos internacionales a través de diversos análisis, teorías, exposiciones y encuentros, en los cuales se legitima su presencia en la búsqueda de una nueva cartografía que ubique su localidad en espacios y tiempos contemporáneos.

7.1.1 Primer momento diaspórico: Siglo XIX

Establecer el origen o la genealogía de las diásporas artísticas latinoamericanas desde el siglo XIX, como un primer espacio de desplazamiento de los artistas de un territorio periférico hacia la centralidad o hegemonía de las artes, conduce al análisis deconstructivo de los textos y de los discursos que se han generado en las necesidades de formación y de representación del territorio luego de su independencia, para de esta manera lograr visualizar y conocer los legados particulares –como argumenta la teórica argentina Beatriz Sarlo- de una cultura en movimiento perpetuo, la cual se imagina y se (re)crea a través de sus textos culturales.

Los trazos culturales y artísticos del siglo XIX, evidencian las exigencias de construcción de las recientes naciones, en las que aún no se reconoce un patrimonio propio del territorio, y el cual comienza a ser elaborado por medio de las importaciones artísticas de los espacios europeos. Es en este contexto de trasplante de formas visuales y de sus transformaciones posteriores, donde se organizan las primeras diásporas artísticas, las cuales se movilizan hacia las academias europeas; en búsqueda de una formación adecuada para la constitución de las artes de las nuevas naciones, y donde los territorios recién liberados promueven su enunciación como países independientes, como estados-nación, que han de actualizarse en pos de la modernidad anunciada por los centros hegemónicos, proceso ante el cual las naciones del territorio preparan los cambios de una cultura colonial hacia una cultura republicana.

El transcurso de los cambios culturales en el territorio, es deducido desde la necesidad dominante de una diferencia colonial, que busca inscribirse de forma definitiva dentro del concierto occidental imperante para el momento; del cual se toma a Francia y sus representaciones como modelos rectores. El teórico peruano Juan

Acha, quien ha analizado la formulación de los productos artísticos en América Latina, a partir de las formaciones republicanas y de los cambios que trajeron consigo argumenta que “en el siglo XIX viene el reemplazo del artesano-pintor por el pintor libre, hijo de familia rica y formado en París. La consolidación en el París del siglo pasado, del ascenso social que venía buscando el artista occidental desde Leonardo Da Vinci, nos impresiona y nos crea la necesidad de tener pintores por mero prestigio nacional; nos tiene sin cuidado si ellos se quedan a vivir en la capital francesa.”⁸

La ubicación y la representatividad de esta primera diáspora se encuentran determinadas en las nacientes naciones por la exigencia de configuración de un prestigio nacional, dictado por los procesos de occidentalización, el progreso y el desarrollo. Estamentos que funcionarán como conceptualizaciones ineludibles para la importación de ideas, en la apremiante actualización de los países y de sus manifestaciones artísticas, para de esta forma apartarse en cierta medida de las imágenes representacionales coloniales y prehispánicas, que eran identificadas con el atraso y la subordinación de su historia reciente. Las representaciones propias del territorio se encontraban marginadas -como apunta la teórica brasileña Aracy Amaral- en medio de un contexto en el cual “para ser culto es indispensable, copiar los comportamientos europeos y rechazar acomplejadamente nuestras características propias”⁹

Las consideraciones con respecto al arte de este siglo, se plasman de forma radical en medio de un territorio en el que aún no existía ni un mercado, ni un público, que consumiera las obras realizadas por los artistas formados en Europa, sólo parece

⁸Juan Acha: *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico su estructura*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 498-500. El reemplazo del artesano-pintor, por el pintor-libre desplazado a otro territorio manifiesta –según el autor- la inexistencia de una continuidad artística en el territorio, entre los períodos de la colonia y la republica. Las importaciones francesas sirvieron como entes rectores de las nuevas republicas, las cuales entraron de forma desigual en el territorio. A la par de este proceso de desplazamiento e importación Acha manifiesta que estos artistas no surgen por las necesidades de una clase dominante culta, pues ésta todavía no aspiraba a entender ni a comprar obras de arte, es la necesidad de un prestigio nacional lo que hace realidad estos primeros desplazamientos.

⁹Aracy Amaral: “Brasil: del modernismo a la abstracción, 1910-1950”, en *Arte Moderno en América Latina*, Damián Bayón (ed.), Madrid, Taurus, 1985, pp.270-281. Citada por Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., 1989, pp. 76-77. Diversos autores –Acha, Amaral, García Canclini, y Sarlo- esgrimen las ideas de que el siglo XIX fue un siglo en el que se consolidó la copia de los modelos europeos rechazando las representaciones propias del continente. Sí pensamos en la reciente independencia y en los hilos conectivos de la cultura periférica con respecto a la central nos encontramos con una cantidad de relaciones que redefinen las influencias de estas copias en medio de los intereses de cada país, en los que opera la metáfora de traducción como presencia de una reelaboración y estructura reordenadora de los modelos externos. Ver sobre el tema: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

importar la demostración de los avances culturales de las recientes naciones, más no las disparidades sociales y culturales propias. Estas situaciones cohabitan junto con las operaciones que surgirán desde las políticas nacionalistas, en las cuales se manifestará un campo de traducción de las actitudes asumidas en el territorio, pues las políticas llevadas a cabo por el nacionalismo aplicaran –como escribe Beatriz Sarlo- un cambio propio típico de las élites intelectuales de los países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales. De manera que la diáspora no sólo manifiesta la copia del patrón rector, sino que ésta copia produce una traducción sobre la importación de los lenguajes y las artes emitidas por los centros hacia el continente.

El procedimiento de traducción del territorio latinoamericano comienza a manifestarse dentro de los proyectos del primer momento diaspórico, pues sus representaciones se encuentran enlazadas a diversos territorios de enunciación. La interpretación de las formas centrales en este primer de desplazamiento artístico se presenta en medio de un campo cultural concebido en la precariedad de los patrimonios y las colecciones que no se identificaban con los modelos rectores europeos. Esta precariedad que califica a las imágenes del continente como lugares exigüos (prehispánicos y coloniales, mercados y públicos) van a ser revitalizados en los nacientes nacionalismos, que incitan las preocupaciones por lo local y lo propio.

a) Los nacionalismos

Los nacionalismos nacientes en el territorio latinoamericano como condición política, tienden a apartarse de la concepción colonial, confiriéndose la importación y la articulación de los lenguajes representacionales, dentro de un espacio que para el momento se definía como una serie de territorios sin unidad aparente y donde las “artes visuales distan mucho de ser nativas (...): tuvimos que importarlas. Al fin y al cabo, nuestros procesos son los de las sociedades económicas y culturalmente dependientes, cuyos mecanismos difieren bastante de las naciones tecnológicamente desarrolladas(...) En los tres siglos de Colonia, la escultura, la pintura y la arquitectura fueron religiosas y artesanas, populares y barrocas”¹⁰ Como consecuencia de este

¹⁰Juan Acha: ob cit pp. 499-500. El contexto enunciado por Acha con respecto a la realidad artística del territorio para el momento deja claro las profundas dependencias con respecto al proyecto imperial hispánico. Las transformaciones de los espacios visuales no se producen dentro del territorio, a lo que se suma el olvido del arte en medio de las campañas independentistas, sólo con el advenimiento de los nacionalismos este panorama cambiara por completo, pues allí se tomara un poco de todo: de lo prehispánico, de lo popular, de lo colonial, de lo europeo, y por tanto -como argumenta el autor- puede explicarse el devenir de las artes en el territorio, sus contradicciones, sus dependencias y sus florecimientos.

escenario próximo a los nacionalismos, se gesta la imperiosa necesidad del cambio hacia las esferas de las artes cultas e internacionales, que representarán a las nuevas Repúblicas, y consolidar de esta forma la dirección representacional de la primera diáspora artística; que trae consigo los modelos europeos academicistas del momento, y que actúan como renovación de las artes nacionales, y como exaltación del espíritu épico que reinaba luego de la emancipación de las formas coloniales. Las recientes naciones en este contexto de liberación y de construcción propia, poseen una insuficiencia de prestigio internacional en los campos de la cultura, por lo que es conveniente una renovación a partir de sus narrativas, colocando en escena una serie de localismos, que se adaptan al mismo tiempo a la importación de ideas y transformaciones importadas desde París, como ejemplo de metrópolis central y modelo a seguir.

Los nacionalismos del continente, bajo estas formas de renovación introducidas en el territorio representacional y mezcladas con los localismos en el campo de las artes, como vía de vinculación con lo internacional, poseen un período de gestación teórica iniciado en el siglo XVIII, como continuación de las regiones coloniales, que se definirán como territorios independientes, ahora definitivamente implantados a finales del siglo XIX, donde estas acciones se conciben como la forma indispensable de cohesionar -como escribe Juan Acha- “sentimental y demográficamente sus respectivos interiores y alejar así los peligros de las disparidades”,¹¹ de un espacio representacional en construcción, que inicia la exploración de las obras de arte heredadas del mundo prehispánico y el colonial, y de los productos del arte popular en todos sus grados de mestizaje –como afirma el mismo autor-

Esta exploración se corporiza a finales de este siglo XIX, dando forma a las clases dominantes en los campos culturales, al prestigio de la capital en cada país, en la espera de que estos cambios traigan consigo la superación de los procesos coloniales a niveles locales, pero esta consideración se ve complicada y muchas veces obstruida, por la presencia de un modelo formativo, que necesita “del viaje de la periferia al centro (...) -signo que identifica al período poscolonial- y con la

¹¹Idem: p.498. La construcción del territorio en sus diferentes estados nación, deriva de un nacionalismo consciente que rescata las obras de la colonia y de los tiempos prehispánicos del menosprecio que imponía la actualización del continente. El proceso de actualización y de rescate se presenta de forma paralela en la búsqueda de una identidad propia del continente, conforman ambos espacios en símbolos de nuestra nacionalidad, y en la cual se hibridizan una serie de trayectos culturales en dependencia mutua y en correlación con aquélla subjetividad estética que en Latinoamérica merece tener el calificativo de colectiva.

occidentalización que implica ser una antigua colonia que reafirma su participación”¹², como parte constitutiva de un sistema que ata las artes del territorio latinoamericano a límites precisos, donde la importación y la apropiación de ideas no son vistas en sus relaciones, ni en sus traducciones, sino como entes derivativos que cierran el paso a un desarrollo propio de las artes latinoamericanas dentro de las narrativas mayores de este campo de conocimiento.

Es en el ámbito del siglo XIX, que el arte en su primer momento diaspórico trata de ponerse a la par con las experiencias centrales, por medio de un proceso de occidentalización, que desencadenará la constitución de ideas propias que indican que el Nuevo Continente se realizará en el futuro, como heredera de la cultura occidental, pues, -como manifiesta Néstor García Canclini- “interesa menos representar la sociedad tal como ha venido siendo que imaginar sus perspectivas futuras (...) Aunque muchos artistas retoman elementos de sus tradiciones nacionales(...) los subordinan a los proyectos modernizadores de la cultura visual”¹³, en la búsqueda de un lenguaje que se identificara con el nacimiento de un nuevo continente.

Bajo este convencimiento se realiza la actualización de las formas visuales fundando las primeras academias de enseñanza en todo el continente, -exceptuando la Real Academia de San Carlos de la Ciudad de México instaurada en 1785 bajo

¹² Carolina Coppens: *Las ruinas circulares y la poética del margen. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte*, València, Fundamentos, 2002, pp. 80-81. Las argumentaciones de Coppens se fundamentan en la condición contemporánea de la diáspora. Creemos pertinente esta cita debido a que el modelo formativo o experiencial destacado en la condición poscolonial comienza a desarrollarse en Latinoamérica desde los momentos de su independencia. La formulación de un período poscolonial en el siglo XIX como etapa histórica debe ser estudiada desde la condición poscolonial contemporánea y su dialogicidad, para de esta manera poder deconstruir las narrativas que se han formulado con respecto a este periodo, en el cual las diásporas artísticas no son evidenciadas como espacio de formulación de las artes del continente. Los posicionamientos sobre la reinscripción de nuestras particulares historias son incluidos en los análisis de teóricos como Walter Mignolo y Alberto Moreiras al argumentar las discusiones sostenidas sobre una Latinoamérica poscolonial articulada a los saberes globales. Ver sobre el tema: Walter Mignolo: *Local histories/Global designs. Coloniality, subaltern knowledges and border thinking*, Princeton, Princeton University Press, 1999, y también Alberto Moreiras: “Fragmentos globales: latinoamericanismo de segundo orden” en: *Teorías sin disciplina*, Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), México D.F, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

¹³ Néstor García Canclini: “La historia del arte latinoamericano: hacia un debate no evolucionista” en: *Arte, sociedad, reflexión*, (cat exp), La Habana, Quinta Bienal de la Habana, 1994, pp. 37-38. Las argumentaciones de García Canclini evidencian la situación de tensión y de subordinación a los que se someten los artistas y las representaciones del territorio. El autor argumenta que nuestra historia del arte y sus recorridos debe reconocer la importancia de la centralidad en sus discursos, pues se apuesta persistentemente a que la manera de ser un buen artista latinoamericano es participar en la formación de un imaginario que nos proyecte hacia síntesis nuevas.

dominio colonial y la de Brasil creada por el Imperio en 1816¹⁴, con una mayoría de maestros europeos. De aquí que se inicie un proceso de derivación, mediante el cual el academicismo dominante en Europa, es tomado como línea principal de expresión internacional, desde las relaciones que se gestan entre el gran centro de conocimiento y formación, al que partían bajo las concesiones de los gobiernos de la época los estudiantes más aventajados para proseguir sus estudios en Italia, Francia o España.

Estos primeros desplazamientos efectúan una figurada actualización del arte del Nuevo Continente, a partir de modelos importados de corte académico y derivativo, de lo que primaba en Europa. La diferencia se encuentra, en que se incluyen algunos aspectos de las imágenes propias del momento, ya que se contemplaba la entrada y la representación de la realidad cercana o antigua de las Américas, las cuales eran realizadas a través de una mezcla menos ortodoxa del clasicismo y del realismo imperante en el siglo XIX, en los centros de enseñanza, pues el nacionalismo requería de formas visuales, que conectaran su particular realidad y sus preocupaciones por medio de una alternancia de los lenguajes académicos internacionales con el localismo propio de las naciones del territorio.

El primer momento diaspórico y las políticas nacionalistas inician de forma temerosa la condición de un arte propio o de un lenguaje pertinente al imaginario latinoamericano. A pesar de la intención de colocar otras representaciones y de que estas fuesen menos rigurosas que las historicistas aprendidas en Europa, sus expresiones se inscriben dentro de las formas mitológicas, religiosas y alegóricas auspiciadas por las leyes de los centros de enseñanza, las que generalmente tenían como elementos destacados las concepciones históricas que imperaban para la época, pero la necesidad de representar su localidad y sus procesos, permite al arte de este momento definir por medio de los desplazamientos de estas primeras diásporas artísticas, un academicismo de otro corte dentro del territorio latinoamericano.

¹⁴ Para mayor información sobre la fundación de las academias en América Latina ver: Stanton L. Catlin. "Las Academias y la pintura histórica" en: *Arte en Iberoamérica*, (cat. exp), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1990, y también Juan Acha: *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico su estructura*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1981, de igual forma remitimos sobre este tema el tomo escrito por Damián Bayón sobre el arte hispanoamericano de los siglos XIX y XX, en el cual realiza un estudio de las diversas academias del continente y de los artistas de distintos países que viajaron hacia Europa en el siglo XIX. Damián Bayón: *Historia del arte Hispanoamericano, siglos XIX y XX*, México D.F. Alhambra, 1988, tomo 3.

7.1.2 Segundo momento diaspórico: primera mitad del Siglo XX

La consolidación de las necesidades de representación por la vía de elementos propios del territorio latinoamericano, los cuales se encontraban en permanente hibridación con las imágenes de los centros de emisión, comienza a gestarse a través de un contacto extenso de los artistas con Europa. Esta relación es planteada en principio como espacio de actualización de los discursos plásticos, dentro de los desplazamientos de la primera diáspora artística, medio en el cual se evidencian las políticas nacionalistas y la conciencia de una diferencia que esperaba cohesionar las disparidades y expresiones de las nacientes naciones a finales del siglo XIX y principios del XX. Las políticas nacionalistas se movilizaron hacia nuevos lugares de reubicación de la cultura de las nacientes naciones, entre otro orden de saberes, que comienzan a producirse dentro de los proyectos imperiales franceses e ingleses como dominación cultural. Es en esta última situación donde se asume una nueva posición, por medio de la creación de un fabuloso laboratorio de imágenes –como escribe Néstor García Canclini- y donde el arte “apunta a que la mejor manera de ser un artista latinoamericano es participar en la formación de un imaginario que nos proyecte hacia síntesis nuevas”¹⁵.

Estas síntesis se encontrarán inmersas dentro de nuevos estados relacionales con los centros, y de lo que significan los desarrollos particulares de sus territorios y de sus localidades, las cuales se consolidarán en medio de las contradicciones que trajo como resultado “la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamientos de tradiciones

¹⁵ Néstor García Canclini: “La historia del arte latinoamericano: hacia un debate no evolucionista”, ob cit: pp. 38-39. El proceso de formulación de las representaciones artísticas latinoamericanas es argumentado por García Canclini dentro de las trayectorias de un espacio de representación que ha experimentado apropiaciones, montajes y simulacros, de diversos espacios culturales. Unos argumenta Canclini se han decidido por las representaciones de los espacios “más profundos de nuestro ser” aferrados a un patrimonio folclórico, otros han pensado que América Latina está más en los cambios que en la memoria, y es en este último espacio donde se movilizaban las diásporas principios del siglo XX, pues estas tomaran elementos de su tradición para combinarlos con los proyectos de modernización de la cultura visual, en la que se interceptaran distintas perspectivas temporales e históricas.

indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas¹⁶ que se desplegaron en el continente por la necesidad de construir un perfil moderno, en el que no se abandonarán las particularidades, ni las distinciones simbólicas propias del territorio.

La combinación ocasionada en los cruces multitemporales entre lo moderno y lo tradicional, como zona activa de reciclaje y recontextualización de las artes, donde las formas de semejanza y desemejanza de una diversidad de enunciaciones, innovarán las actualizaciones de los discursos plásticos creados por los artistas, que se desarrollaron en las diásporas de las primeras décadas del siglo XX, pues es en sus discursos donde se colocará en la escena cultural, la exigencia de una narración propia del continente latinoamericano, que dará como resultado expresiones artísticas pertinentes a cada territorio en particular, a su diversidad y a los distintos procesos culturales, políticos y sociales por los que atravesaba en ese contexto cada país.

Las rupturas con el academicismo del primer momento diaspórico se encuentran gestadas por los desplazamientos de la segunda diáspora, que realiza paulatinamente la apropiación de las vanguardias, que se desarrollaban en los centros de creación artística, y en los espacios legitimadores de la modernidad. Este segundo desplazamiento se apropia de los lenguajes metropolitanos, a partir de su presencia en los centros vanguardistas, marcados por la necesidad de encontrar una formación que lleve a estos artistas a actualizar sus discursos y sus formulaciones enunciativas, las cuales deben ser acordes con el contexto occidental y a la modernidad a la que pertenecen. Cumplida la formación y la consolidación de sus lenguajes, los artistas del inicio de este segundo momento diaspórico se apartan del lugar físico de formación, para componer el proceso de retorno a sus países de origen, donde insertarán nuevos y complejos planteamientos artísticos, que serán transformados dependiendo del lugar o territorio de regreso y de sus formas desarrollo como estados-nacionales.

¹⁶ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1990, p, 71. El auge de modernización iniciado en el siglo XX en el territorio latinoamericano se expresa -según García Canclini- en el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global. La heterogeneidad multitemporal del territorio influyo de forma directa en los proyectos modernizadores de sus élites, a pesar de los intentos de recluir lo indígena y lo colonial en los sectores populares, se produjo una formación híbrida en todos los estratos sociales, pues se conservaron las tradiciones, pues para ser culto y moderno en este momento de consolidación se vinculaban o se incorporaban el arte y la literatura a las matrices tradicionales y de distinción simbólica.

De manera que, estos artistas confeccionan expresiones pertinentes a la singularidad de cada país, en los cuales asumen otros elementos culturales, que – como apunta el teórico Ticio Escobar- revierten el esquema del poder de apropiación de los instrumentos hegemónicos, pues las formas vanguardistas apropiadas por estos serán readaptadas como elementos activos de representación de sus diversas y complejas realidades. Los discursos plásticos iniciados por medio de las múltiples recepciones de las vanguardias y de la reformulación de los localismos, reinventa bajo otras concepciones las realidades de un espacio propio, que ha dejado de ser origen para convertirse en territorio de ficción, en el cual “Sus naturales escenarios, los países en vías de desarrollo, ha sido el marco identificatorio de consecutivas acciones transculturales”¹⁷. Estas acciones son concebidas como las formas que han sido utilizadas por las diásporas para interrelacionar y articular los transcurso de los diálogos y de las tensiones, que se producen dentro los lugares de las artes en sus campos de ejecución como zonas afirmativas de decodificación de una subalternidad activa que reinventa las expresiones centrales.

La diáspora de principios del siglo XX, consolida por medio de estas acciones de decodificación y recodificación, lo que será conocido en el territorio como arte culto, ya que “sus motivaciones nacionalistas postulan la introspección, vale decir, el repliegue hacia lo nuestro: hacia lo nacional y popular de nuestro presente y pasado artístico”¹⁸, como expresión, pero dicho pliegue fue cometido por medio de la apropiación, el intercambio y la conexión de diversos patrimonios europeos como latinoamericanos, para llenarlos de sentido, en medio de una práctica diferenciadora con la que transformaron y exploraron “todo el espectro de estilos y teorías modernistas libres de la perspectiva del desarrollo histórico y de los estrictos

¹⁷ Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto: “Apropiaciones y entrecruzamientos”, ob cit: p.143. El término transculturación fue acuñado por el teórico cubano Fernando Ortiz; con el cual destacaba el intercambio bilateral en toda aculturación, pero el actor del receptor -en este caso el artista- selecciona, adapta y recupera elementos, enfatizando la energía de las culturas subalternas en estos procesos. La transculturación reafirma la cultura subalterna y propone otra estrategia cultural fuera de los centros hegemónicos Este concepto se encuentra incluido de Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940. Citado por: Gerardo Mosquera, en su artículo “Posmodernidad. Arte y política en América Latina”, incluido en *Art Nexus*, Bogotá n° 22, 1996.p.69.

¹⁸ Juan Acha: *Arte y sociedad en América Latina*: ob. cit: pp. 500-501. Acha argumenta que el origen de nuestro arte culto se encuentra claramente establecido en los primeros veinte años del siglo XX. Pues es en estos años –como escribe el autor- cuándo registramos los primeros gestos realistas de los sentimientos nacionalistas, al expresar la urgencia de asumir comportamientos artísticos independientes.

parámetros que los movimientos artísticos siguen en sus etapas iniciales”¹⁹. De allí que establezcan una estrategia activa y selectiva de las formas y de los contenidos de sus obras, para incidir tanto en el arte, como en la realidad cultural existente en cada país para el momento, en el que estos artistas se insertaron de nuevo en la escena nacional.

Es en este contexto donde se inicia en el arte latinoamericano la síntesis de los lenguajes del continente en combinación con las formaciones vanguardistas de las diásporas. Este proceso comienza a gestarse en la década de los años veinte del pasado siglo. Estos desplazamientos configuran un carácter fundacional del arte en los distintos territorios del continente, ya que en estas nuevas expresiones se enuncian problemas propios del ámbito latinoamericano, siendo la apropiación de las formas pertenecientes a las vanguardias europeas, la excusa para modernizar el lenguaje y alcanzar una ruptura dentro de la plástica del continente, con respecto a los conceptos y expresiones academicistas que primaban a finales del siglo XIX y principios del XX.

El carácter fundacional de este segundo momento diaspórico se determina como escribe la teórica venezolana Rina Carvajal -quien ha analizado este momento inicial-, en la posibilidad de una “reflexión crítica sobre la autonomía intelectual y cultural (...) y de su capacidad para dislocar relaciones jerárquicas con otras culturas”²⁰. La capacidad de reflexión, de decodificación y de readaptación de los

¹⁹ Juan A. Martínez: “Arte latinoamericano de vanguardia de principios del siglo XX. Los modernismos invisibles”, en: *ArtNexus*, n° 24, abril-junio, 1997, pp.65-66. Según Martínez esta exploración consciente de la diversidad de los lenguajes vanguardistas europeos en especial los parisinos no es llevada a cabo por la diáspora latinoamericana de las vanguardias bajo un estricto orden. La exploración de estos artistas se determina por la pertinencia de la búsqueda que les permita apropiarse de los lenguajes de vanguardia para su posterior transformación y adaptación a sus requerimientos personales y locales. Donde lo que se ha tomado en préstamo, lo que se ha creado nuevo, cómo y en que forma se ha aceptado, rechazado o modificado tanto en el contenido como en la forma de nuestra cultura, se plantea para el autor como una interrogante, ya sea como una carga ideológica o como un proceso autoconsciente. Dichas interrogantes deben ser planteadas bajo las revisiones de las relaciones profundas de la cultura central y la periférica, y en las cuales deben ser evitados los esquemas simplistas de un centro activo y una periferia sumisa. Para mayor información ver: Roger B. Stein: “Packaging the great plains: the role of the visual arts”, en: *Great Plains Quarterly*, invierno, 1985, pp. 1-8.

²⁰ Rina Carvajal: “Rutas-América Latina” en: *de São Paulo. Roterios.Roteiros. Roterios*, (cat exp). São Paulo, XXIV Bienal de São Paulo, 1998, pp.12-13. Las diásporas de principios del siglo XX -según la autora- generan un espacio paradigmático dentro de las artes del continente. La posibilidad de reflexión crítica sobre la autonomía en este campo produce una serie de cuestionamientos acerca de la superioridad cultural, pues esta es decodificada a través de espacios mestizos y contaminados que ingieren las propuestas dominantes o hegemónicas. Estas propuestas enunciadas en el Brasil de los años veinte aun configuran –como escribe la autora- un marco provocador para analizar y examinar algunas de las dinámicas más significativas de la producción de América Latina a finales del milenio.

lenguajes plásticos, realizada por este segundo desplazamiento hacia la modernidad artística central, efectúa en el arte latinoamericano una transformación, que surge de manera relativamente brusca, debido al regreso de los artistas luego de su estancia formativa en Europa, y dicho cambio comienza a dar sus frutos entre 1920 y 1930; por consiguiente, el proceso de formación de esta diáspora se resuelve en la apropiación de los lenguajes centrales, para crear un arte propio e independiente en sus territorios de origen.

La formulación de independencia de los lenguajes artísticos parte -como afirma la teórica puertorriqueña Mari Carmen Ramírez en sus recientes análisis sobre estos desplazamientos-, “Desde una perspectiva más amplia, todos estos artistas comparten el interés en redefinir (para sus propios fines y propósitos) la relación entre tradición y modernidad que subyace en el meollo del fenómeno de la vanguardia central. El objetivo de volver a la herencia del pasado como base para establecer el nuevo arte del futuro, es sin duda, el factor medular que determina su adhesión tanto a las tendencias clásicas y futuristas como a la propia noción de la Vanguardia. Al mismo tiempo la idea de que, antes de trascender al plano universal, el arte debía estar arraigado a una localidad o a una cultura específica, también formó parte de los objetivos visualizados y esbozados por ese ecléctico grupo que se encontraba en exilio temporal en el Viejo Mundo.”²¹. Bajo estas ideas los artistas diaspóricos y sus planteamientos vanguardistas, se insertan en Latinoamérica, acogiéndose a una modernidad en la que evidencian la paradoja de aglutinar un numeroso grupo de artistas, que poseían diversas búsquedas y formulaciones de lenguaje, pero con el objetivo central de plantear un arte que se identificara con sus realidades particulares.

El proyecto de estas diásporas es bastante complejo, ya que radica en la necesidad de poseer una expresión propia y con la cual manifestar formas mucho más abiertas, en la combinación de diversas memorias, pues como sostiene Ramírez, estos artistas, “rechazando la idea de una ruptura con la tradición una cultura universal, enarbolada por las vanguardias centrales, se plantea recobrar ese vastísimo

²¹Mari Carmen Ramírez: “Reflexión heterotópica: las obras”, en: *Heterotopías, Medio siglo sin lugar: 1918-1968, Versiones del Sur*, (cat. exp), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp.33- 34. El segundo momento diaspórico es identificado por la autora en su modelo constelar como la constelación promotora. Esta constelación propone una cartografía a través de tres ejes de acción, que la autora denomina como el protovanguardismo latinoamericano. Este vanguardismo inicial se manifiesta en territorios geográficos lejanos, pues sus consideraciones se sitúan en: Barcelona, París y Ciudad de México. A pesar de la distancia geográfica y cultural que los separa –como escribe la autora- todos los artistas que se encuentran en desplazamiento manifiestan un interés por un mismo objetivo: la producción de un arte nuevo para países en pleno proceso de modernización y consolidación nacional.

acervo artístico desde la perspectiva inédita de las localidades y contextos del Nuevo Mundo”²²

Los artistas de estas décadas y hasta los años cincuenta, adoptaron la modernidad en el exterior, fuera de sus territorios de origen, pero la formulación de importación de formas y lenguajes de los centros no es ajena a las culturas latinoamericanas en su condición de periferia de Occidente, y que esa modernidad adoptada en el exterior es reacomodada y combinada con las representaciones propias, las cuales varían dependiendo de los patrimonios locales de los países en que se han situadas.

De manera que, la manifestación de una modernidad local como proyecto cultural de inserción de los diversos aprendizajes realizados por los artistas, radica en el manejo que se realice de la adopción de esta modernidad exterior, la cual funciona en el segundo momento diaspórico como un modelo de apropiación cultural -como argumentan y profundizan los estudios realizados por teóricos como el cubano Gerardo Mosquera, o la chilena Nelly Richard sobre la formación de la plástica latinoamericana - donde este modelo explica “la asimilación creativa y fértil de lo exógeno que se extiende a la apropiación “interna” de todas las fuentes que nutren al arte latinoamericano de este tiempo, el cual registra el hecho de ser americanos, pertenecientes a un territorio con formación determinante en las artes”²³, y en las que se sucede la superación, de la simple combinación de internacionalismo/nacionalismo -como argumenta el teórico del arte argentino Jorge Glusberg-, pues es en la singularidad discursiva operada por las vanguardias latinoamericanas que se genera la disolución del yugo de las hegemonías de la plástica universal, para constituir lo que

²²Idem: pp. 34-35. La necesidad de plantear una arte nuevo en estas diásporas lleva como escribe Ramírez a la recuperación de elementos visuales e icnográficos derivados del acervo vernáculo indigenista, colonial o popular, esto ha llevado a la historiografía convencional a situar este objetivo medular de las vanguardias de esas décadas exclusivamente dentro de la visión reductora del nacionalismo que marcó el periodo. Ante esta situación debe concebirse una visión no-historicista –como escribe la autora- que permita recomponer los movimientos complejos de estas diásporas, pues rechazando la idea de la ruptura con la tradición cultural universal y el rescate de lo propio, configuran la inversión de los polos de tradición/modernidad. Es decir, la vanguardia latinoamericana hace suya la paradójica noción de la tradición- ya sea clásica, vanguardista, indigenista o mestiza- como punto de partida para el arte del nuevo continente.

²³Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto: ob cit. pp. 144-145. Las autoras describen este proceso a partir de las consideraciones de una arte que siempre a manifestado rasgos poliformes, de préstamos y reciclajes entre los sistemas estéticos en coexistencia. Los creadores provenientes de las diásporas –escriben las autoras- se configuran como creadores multifocales, los cuales comportan un eclecticismo superpuesto de enfoques, códigos y mensajes, en los cuales se manifiesta una conciencia desprejuiciada de su hibridez, una jerarquización de lo popular y una liberación de las fronteras de lo potencialmente apropiable.

se determina como un “primer momento ex-céntrico”²⁴ dentro del arte del territorio: Momento que se refiere a las condicionantes visuales y discursivas que escapan de los parámetros centrales del contexto vanguardista europeo.

La autonomía de aquellos segundos desplazamientos artísticos, manifiesta la construcción de un movimiento ex-céntrico, que se encuentra en el interior de las formas plásticas surgidos fuera del eje dominante del arte de los países medulares, de los cuales asimilaron sus formas bajo complejas dinámicas relaciones, con las que modificaron el contenido del arte del centro, y de esta manera consolidar y conjugar lenguajes sincréticos e híbridos, pues se retomaba en sus propuestas la herencia del pasado y su combinación consciente con las aportaciones vanguardistas, como principal objetivo. Este conocimiento parte desde las especificidades de las formaciones nacionales, en las que las diásporas se arraigarán de nuevo, a partir de su retorno.

El regreso es visualizado desde una objetividad que se ha consolidado por medio de la distancia, como lugar de elaboración imaginal de sus territorios de partida, para concebir en él diversos trayectos de conciencia, afianzados por los exilios temporales en el Viejo Mundo, y por los cuales concluyen con la inversión absoluta de valores entre tradición y modernidad; valores estos que se convierten en un momento conscientemente deliberado, que se encamina a producir un nuevo espacio crítico desde donde pensar la función del arte en y desde nuestras sociedades-como escribe Mari Carmen Ramírez- y así poder generar lenguajes pertinentes al contexto latinoamericano y a la condición ex-céntrica de su modernidad.

Los diversos devenires de las producciones artísticas de este segundo momento diaspórico, oscilan entre lo internacional-apropiado y lo local-nacional reconfigurado, a través de una capacidad de asimilación creativa independiente, con la que los artistas fueron capaces de fundar un lenguaje y cohabitar con los impulsos utópicos de la modernidad central, y a su vez recorrer desde distintas trayectorias el espacio de narratividad visual, que posteriormente se englobará bajo la denominación

²⁴ Este término es introducido por Mari Carmen Ramírez, en su ensayo “Reflexión heterotópica: las obras”, ob cit p.27, se refiere a que: “*Ex/céntrico* no implica bizarro ni exótico; menos aún a la idea derivativa de lo periférico. Se refiere, más bien, a condicionantes que escapan de los parámetros centrales de contexto hegemónico europeo, en la reelaboración de los lenguajes dentro de contextos locales de acción que se separan de los centros emisores.

de “Vanguardias Latinoamericanas”²⁵. El espacio imaginado en este término, se compondrá desde la complejidad de los distintos proyectos llevados a cabo por las diásporas, en la asimilación de los lenguajes externos que revelarán la presencia y la existencia de una pulsionalidad propia de los territorios de origen, y demostrar los espacios de tensión creados por las formas occidentalizadoras, en las que se hace perentoria la necesidad de despertar hacia las innovaciones europeas para el momento y a la vez plantear una conciencia artística pertinente a la realidad social y cultural latinoamericana, pues está última se manifiesta en la búsqueda de algo que sea capaz de definirlos e identificarlos, como diferentes frente a los centros.

La gestación de los espacios de tensión dentro de las vanguardias, de su modernidad y de su actuación dentro del territorio surge -según las argumentaciones del teórico Néstor García Canclini- a partir de la problemática de cómo lograr encontrar coincidencias entre los aprendizajes y las experiencias obtenidas en los centros, con la realidad latinoamericana de principios del siglo XX. El autor apunta con respecto a esta situación que, “La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa. No fue tanto la influencia directa, transplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo”²⁶. Esta tesis es afirmada igualmente en los planteamientos del teórico brasileño Roberto Schwarz, quien analiza la entrada de estas diásporas en medio del desarrollo incipiente de los países latinoamericanos para principios del siglo XX, donde las condiciones de una modernidad periférica establecen profundas contradicciones entre las obras y la función socio-cultural de los artistas, trayendo como consecuencia una teoría liberal que asumía la modernidad, como avance y como proyecto de una nueva sociedad.

²⁵ Para ampliar información sobre los procesos de vanguardia en América Latina ver los textos de Jorge Alberto Manrique: “Identidad o modernidad” y Antonio R. Romera: “Despertar de una conciencia artística (1920-1930), ambos incluidos en: *América Latina en sus artes*, Damián Bayón (relator), México D.F., Siglo XXI, 1974.

²⁶ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ob. cit.: p.75. La argumentación del autor se dirige hacia la simultaneidad de estos procesos, y su compatibilidad. En las artes plásticas de este primer impulso modernizador se encuentran evidencias de la inadecuación entre los principios concebidos en las metrópolis y la realidad local, pues está última no se define como un mero recurso ornamental de explotación. Si esta segunda diáspora promovió el modernismo, también asumió las tareas que le presentaban sus sociedades en desarrollo, y el caso que ejemplifica la asunción de estas tareas es el caso mexicano, que se encontraba en plena revolución.

Schwarz argumenta que: “la estructura conflictiva de la propia sociedad, su dependencia de los modelos extranjeros y los proyectos de cambiarla implica directamente lo que las obras artísticas hacen con ese triple condicionamiento – conflictos internos, dependencia exterior y utopías transformadoras-, (...) los artistas utilizan procedimientos materiales simbólicos específicos, (...) y muestra que las obras pueden ser comprendidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas las retrabajan.”²⁷ Esta cita es clarificadora en cuanto al papel que debía asumir el artista perteneciente a este segundo momento diaspórico, bajo ese triple condicionamiento que define la adecuación de sus aprendizajes, de las conceptualizaciones sobre la realidad latinoamericana y de sus procesos sociales. Procesos en los cuales deben hacer compatibles sus experiencias, para describir y narrar vía artes visuales las contradicciones del contexto en el que se ubican posteriormente.

De manera que, estos artistas asumen su realidad desde el punto de vista de sus particulares experiencias presentando la colisión de sus planteamientos vanguardistas, con los requerimientos de unas sociedades y unas culturas en las cuales se insertaban recombinando lo local con lo internacional, no sólo como materia explotable, sino como transformación de los patrimonios propios y apropiados, para de esta manera modificar los contenidos originales de ambos, en la búsqueda de un sentido de ubicación de la modernidad del territorio. El arte latinoamericano concibió su actualización a partir de la proyección de una modernidad cultural que se alejaba de las conceptualizaciones óptimas de lo que significaba el desarrollo pensado por los centros; debido a que se planteó una renovación a partir de la distancia, y de la ex-

²⁷ Roberto Schwarz: *Ao Vencedor as Batatas*, Sao Paulo, Duas Cidades, 1977, pp.255-256. Citado por: Néstor García Canclini: ob cit: pp: 75-76. Las tesis de Schwarz son tomadas por García Canclini para argumentar la multitemporalidad del arte latinoamericano, la simultaneidad de sus contenidos y sus formas, en medio de un movimiento permanente de prestación y contraprestación como espacio de conocimiento recíproco entre el centro y la periferia. De allí que se manifieste la adecuación de los recursos tomados por los artistas en medio de los contextos progresistas que sacudían a todo el territorio y en los cuales cohabitaban la adopción de ideas extrañas con un sentido impropio de adaptación.

centricidad que hacia ver como escribía el poeta cubano Juan Marinello- “lo propio con ojos extraños y lo extraño con ojos propios”²⁸.

a) La (re)ubicación de la segunda diásporas dentro del territorio latinoamericano

La circulación y el movimiento de los artistas pertenecientes a las vanguardias latinoamericanas, configuraron en el continente un nuevo panorama cultural, el cual dependía de la realidad que se encontraba inmersa dentro de las distintas tradiciones culturales, historias y sistemas políticos, en los que se ubicarían los nuevos lenguajes provenientes de la diáspora. De allí que los artistas del territorio latinoamericano manifiesten la diversidad de una renovación que sería planteada fuera de los espacios metropolitanos y con procedimientos menos ortodoxos,- como expone la teórico norteamericana Shifra Goldman-, debido a que “en los siglos XIX y XX, el modernismo europeo exhausto(...) buscó nuevas formas en el tercer mundo(...) los países latinoamericanos en este siglo se apropiaron de los modelos europeos para sus naciones en la medida en que alcanzaron nuevas dimensiones de independencia de los viejos colonizadores. Los modelos europeos se absorbieron y fusionaron con lo que era local y regional”²⁹ Esta nueva dimensión establece una modernidad apropiada y (re)ubicada fuera de los espacios emisores que proponían el progreso, el capitalismo, el ascenso de los sectores medios, la difusión masiva de la escuela, pero estas propuestas- como escribe Néstor García Canclini- no pudieron cumplirse en el territorio latinoamericano.

La modernidad concebida como dimensión cultural y artística se convertiría en un proceso difuso y disfuncional, en el continente latinoamericano, pues éste carecía de la modernización estructural necesaria. Este ambiguo y contradictorio proceso,

²⁸ Juan Marinello: “Nuestro arte y las circunstancias nacionales” en: *Cuba contemporánea*, abril, 1925, p. 298. Citado por: Juan A. Martínez: “Arte latinoamericano de vanguardia de principios del siglo XX”, ob cit: p. 68. La cita tomada de Juan Marinello basa su pertinencia en los complejos procesos del arte latinoamericano, en la búsqueda de una identidad que mezclaba modernismo y premodernismo, centro y periferia, pues las representaciones del arte latinoamericano manifiestan la diversidad de las interacciones entre lo regional y lo metropolitano, reconociendo los problemas de la colonización y de las tensiones que existen dentro de las culturas mixtas.

²⁹ Shifra M. Goldman: “Modernismos nacionalistas y anti-nacionalistas en la vanguardia del arte mexicano”, en: *ArtNexus*, nº 23, enero-marzo, 1997, p. 76. El ensayo escrito por Goldman refiere de forma puntual a la década de los años veinte del pasado siglo, tiempo en el cual los artistas latinoamericanos buscaron nuevos lenguajes en la arena internacional. Estos lenguajes según la autora se adoptaron y se destilaron para acomodarse a la nueva realidad continental.

puede cuestionarse a través de las siguientes interrogantes -planteadas por el teórico Marschall Berman en lo referente a las zonas fuera del centro-: "(...) ¿qué ocurría en aquellas áreas fuera de Occidente donde,(...) a pesar de una cultura moderna mundial que se desarrollaba junto con éste <<patrimonio en común>> de la humanidad moderna,(...) no se produjo modernización?. Es evidente que los significados de la modernidad tendrían que ser allí más complejos, escurridizos y paradójicos"³⁰. Es a partir de cuestionamientos como estos, que se puede pensar a una modernidad artística latinoamericana y el sentido de su (re)ubicación, en medio de una concepción diferente y alejada de las imágenes optimizadas del centro, ya que ésta como construcción cultural, posee un espacio abierto de enunciaciones diversas, de las que consigue nutrirse libremente, y apropiarse de los patrones del modelo metropolitano moderno, para dar como resultado la combinación de lo último y de lo propio, según los intereses específicos de cada diáspora y de su territorio nacional de habitación.

La aproximación de esta modernidad artística distanciada, es justificada por medio de la apropiación de creadores multifocales, que poseen la voluntad de afirmación de una estética que ha quedado por fuera de las grandes narrativas, al margen de las permanentes crisis de la centralidad, en coexistencia con una autoconciencia desprejuiciada de su híbrides, la cual hace que los paradigmas- "de la imitación, ni de la originalidad, ni la teoría que todo lo atribuye a la dependencia, ni la que perezosamente quiere explicarnos por "lo real maravilloso o un surrealismo latinoamericano"³¹ se encuentren imposibilitados en el momento de configurar el significado de las vanguardias y de sus lugares de enunciación.

³⁰ Marschall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 175. La modernidad posee distintos desarrollos en los territorios fuera de occidente rector, ya que los territorios distantes se encontraban inmersos dentro de otras realidades sociales y culturales como lo es el caso latinoamericano. Sobre esto y sus consecuencias ver: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, especialmente el capítulo II "Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin Modernización?", ob cit pp 65-70. También: Juan A. Martínez: "Arte Latinoamericano de vanguardia de principios del siglo XX. Los modernismos invisibles" en *Art Nexus*, nº 24, abril-junio, 1997.

³¹Néstor García Canclini: *Culturas híbridas*, ob cit p 19. García Canclini argumenta que el proyecto moderno y sus cambios en los estratos simbólicos radicalizan las posturas que se presentan en los debates latinoamericanos sobre el tema. Ante todo –explica el autor- la tesis de que los desacuerdos entre modernismo cultural y modernización social nos volverían una versión deficiente de la modernidad canonizada por las metrópolis. O a la inversa: que por ser la patria del pastiche y el *bricolage*, donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser posmodernos desde hace siglos y de un modo singular. Pero ambas tesis no han podido explicar ni dar cuenta de lo que significa las hibridaciones de nuestra cultura y menos con los paradigmas de la imitación, la originalidad, la dependencia, o de lo real maravilloso. Ver sobre estas argumentaciones: "La modernidad después de la posmodernidad", pp 19-25, incluido en texto citado.

La revisión de la actuación de las diásporas puede deconstruir la mirada de una modernidad derivativa, pues colocar sus procesos –como afirma Nelly Richard- bajo una “contraposición lineal entre centro que irradiaba luz y periferia ensombrecida por el atraso; un centro abundante y una periferia carente; un centro dominante y una periferia sumisa”³² integrada a las narrativas mayores del arte, desde un esquema simplista que continua con el colonialismo cultural creado por los centros para controlar los intercambios de valor entre ellos y el resto del mundo, pues esta forma de centro/periferia en muchos casos explico y (re)ubico a estas diásporas como derivados del surrealismo, o en la presencia elementos de mundos fantásticos, que no daban cuenta de las representaciones que asumían la complejidad de los procesos sociales y culturales que se sucedieron en el continente.

El estudio de una modernidad supuestamente no cumplida y derivativa, se inicia por medio de una serie de hipótesis que ubican a las diásporas en medio de movimientos oscilantes en los cuales “la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente(...) Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces, hubo olas de modernización.”³³. Estas olas, o movimientos espasmódicos de modernidad y de modernización, se manifestaron en la entrada de elementos exógenos al continente, vistos desde la posición metropolitana, sin tener en cuenta los procesos de reformulación y de amalgama con las realidades existentes, en las que -como apunta García Canclini- se generan diversos procesos a través de un desarrollismo

³²Nelly Richard: “Postmodern disalignments and realignments of center/periphery”, en: *Art Journal*, invierno, 1992, p. 57. Citada por: Juan A. Martínez: “Arte latinoamericano de vanguardia”, ob cit: pp. 64-65. La deconstrucción realizada por la diáspora de principios del siglo XX sobre los lenguajes centrales, debe según Richard revisarse bajo nuevos esquemas de análisis que se aparten de las concepciones tradicionales de centro/periferia, o influencia, estos conceptos deben ser revisados específicamente en el contexto de las relaciones culturales eurolatinoamericanas del siglo XX. Debido a que el enfoque histórico del arte tradicional delimita los períodos en términos de un centro de arte o metrópolis en donde se originan las prácticas y estilos artísticos que luego se difundieron a otros puntos. Este esquema es bastante simplista, pues no explica las complejas relaciones de los modernismos europeos y latinoamericano entre 1920 y 1950.

³³ Néstor García Canclini: ob.cit. p 65. García Canclini argumenta que el estudio de la modernidad latinoamericana y la presencia de los artistas con sus elementos exógenos debe partir desde la mirada interna del territorio y no desde las interpretaciones que surgen al medir nuestra modernidad con las imágenes optimizadas de los centros. Según el autor hay que revisar si existen tantas diferencias entre la modernización europea y la nuestra, y luego averiguar si la visión de una modernidad latinoamericana reprimida y postergada, cumplida con dependencia mecánica es tan cierta y tan disfuncional como los estudios sobre nuestro atraso acostumbran declarar.

permanente que se evidencia a finales del siglo XIX y principios del XX. Siglos en los cuales gran parte de los procesos y proyectos culturales son impulsados por la oligarquía progresista, la alfabetización y la presencia de intelectuales europeizados.

De igual forma, García Canclini señala que, la expansión del capitalismo en los años veinte y treinta del siglo XX, impulsa el ascenso democratizador de sectores medio y liberales, el aporte de los migrantes al territorio y la difusión masiva de la escuela, la prensa y la radio. En los años cuarenta la industrialización y el crecimiento urbano se suceden en prácticamente todo el continente, trayendo como consecuencia un mayor acceso a la educación y la creación de nuevas industrias culturales. El desarrollismo basado en todos estos procesos compone en el continente una veta modernizadora, que no creo paradójicamente el cumplimiento de la modernidad pautado desde los centros, ni tampoco un mercado artístico autónomo, ni el espacio capaz para sustentar los esfuerzos de la renovación cultural realizada por las vanguardias.

Las vanguardias latinoamericanas dentro de este contexto constituyen un espacio de diálogo entre sus lenguajes y las necesidades de una sociedad, que se encontraba en medio de un desarrollismo modernizador permanente, en el que se superponían diversas capas socioculturales de carácter permeable. Ambos lugares (diálogo vanguardista y modernización) son contemplados dentro de una modernidad que debe ser cumplida como etapa histórica, la cual incluye dentro de sí, “la modernización como proceso socioeconómico, que trata de ir construyendo la modernidad, y los modernismos, o sean los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico”³⁴. Es en la última dirección de este planteamiento que las vanguardias latinoamericanas se encuentran inscritas dentro de la modernidad, como proyectos culturales críticos a sus situaciones y desarrollos particulares, y así consolidar la construcción de un territorio desde los ejes artísticos y culturales.

La (re)ubicación del segundo momento diaspórico y de su modernidad es planteada como el medio idóneo de renovación y de fundación de un patrimonio que articulara al territorio latinoamericano a la esfera internacional, a partir de su

³⁴Idem: p 19. Estos planteamientos se encuentran basados en los análisis de Néstor García Canclini, a partir de los siguientes teóricos: Jürgen Habermas: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, y Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1998. Las tesis de estos autores son desarrolladas de manera libre por el autor, para poder analizar los desacuerdos, entre lo que sería el modernismo cultural y la modernización socioeconómica del continente.

especificidad. Es en medio de este marco que las diferentes entradas de las diásporas artísticas, con su apropiación de la modernidad europea, producen en los distintos países los movimientos vanguardistas de renovación, al insertarse dentro de realidades que evidencian coyunturas sociales complejas, en la intersección de diferentes temporalidades histórica, de un espacio territorial por definir a niveles artísticos. De manera que los proyectos de renovación se constituyen en cada país a partir del aprovechamiento de sus distintas coyunturas y temporalidades históricas, y con esto se producen reacciones diversas ante los impulsos innovadores de las diásporas, y con ellas se conduce el inicio de la relación de escribir una historia propia desde la visión que se tenía de la América Latina para el momento. El arte y sus representaciones evidencian el aprovechamiento de la heterogeneidad multitemporal de los entrecruzamientos culturales, a partir de retomar y colocar de nuevo en presencia los elementos pertenecientes a los territorios de partida, desde la lectura de las corrientes estéticas vigentes en el contexto europeo.

Las vanguardias latinoamericanas y su modernidad configuran el viaje de regreso de las expresiones centrales, de los espacios imagínales de los territorios dominantes en tiempos de la colonia; que ahora en este segundo momentos diaspórico son transformados en imágenes y símbolos propios de la formulación de una conciencia moderna latinoamericana. Ya en 1928 desde Brasil, el Manifiesto Antropófago estipula parte de los discursos de una modernidad adecuada a estos territorios, que parta de sus particulares realidades. Las lecturas de la mismidad latinoamericana configuran los lugares fundacionales del arte latinoamericano y de su conciencia moderna.

El escritor y poeta brasileño Oswald de Andrade, -a su regreso de Europa en los años veinte- expone a esta conciencia moderna, argumentada y consolidada en el Manifiesto Antropófago. Conciencia que se encuentra en la ingestión reflexiva de los lenguajes centrales, junto con la combinación de local como medio de enunciación. De aquí que el pensamiento moderno gestado por esta diáspora, se determine en la acción que realizan los artistas a favor de generar una síntesis propia. Síntesis a la que se refiere de Andrade, como el medio que “Nos exhorta a devorar a nuestro

colonizador(...) para apropiarnos de sus virtudes y habilidades y transformar el tabú en tótem³⁵.

La síntesis antropófaga afirma la reconversión de los patrimonios que legitima el poder de apropiación y de ingestión de las vanguardias centrales, por parte del arte de América Latina, pues son las vanguardias latinoamericanas las que se apropian de un patrimonio que les pertenece, a través de una correspondencia común dejada por los procesos de colonización. Los patrimonios en común con el Occidente son tomados y articulados dentro de combinaciones mucho más abiertas y flexibles, dando como resultado expresiones que manifiestan estructuras híbridas, donde se reconocen las lecturas de los diversos lenguajes centrales, de los que fueron apropiados elementos representacionales igualmente diversos, para ser fusionados de manera reflexiva con las expresiones propias, y así lograr su (re)ubicación en el espacio latinoamericano, aportando como consecuencia la transformación de la visualidad del arte del continente.

a.1) El desplazamiento de las diásporas y la transformación de la visualidad latinoamericana

El segundo momento diaspórico de las primeras décadas del siglo XX hasta los años cincuenta, no concibe a los desplazamientos como espacio de ruptura de fronteras con los centros o como pérdida del estado-nación, pues este tipo de

³⁵ Con respecto a este tema de la apropiación latinoamericana la bibliografía es abundante y en los últimos tiempos los discursos han variado a través de las visiones que ha dado la contemporaneidad a estos procesos de apropiación, en los cuales el Manifiesto Antropófago se muestra como una de las primeras argumentaciones de la hibridación y contaminación del arte latinoamericano. Esta cita referente al Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade se encuentra en el catálogo de exposición *Arte en Iberoamérica*, realizada en el Palacio Velásquez de Madrid del 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990, y cuya curaduría corrió a cargo Dawn Ades, y con la colaboración de Guy Brett, Stanton Loomis y Rosemary O'Neill. Sobre el tema, ver los cambios de discursos de la apropiación desde los textos de Juan Acha: *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1979. Marta Traba: "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional" en: *Documentos. Revista Hispamérica*. VIII, nº 23-24, Washington D.C, agosto - diciembre, 1979, Charles Merewether: "Displacement and the reinvention of identity" en: *Latin American artists of the twentieth century*, Waldo Rasmussen (ed), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993. Gerardo Mosquera: *Contracandela: ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Caracas, Monte Ávila, Galería de Arte Nacional, 1995.

acciones, se constituirán en la contemporaneidad. Los desplazamientos de estos artistas significan la partida y el regreso como medios para los aprendizajes, que se desempeñarían como espacios de actualización y de renovación, en la fundación y las transformaciones de las expresiones del territorio latinoamericano, concebidas a través de la localidad consciente. La formulación de estas expresiones íntimamente ligadas al proceso de partida y regreso de los artistas, no se instituyen por medio de simples trasplantes de los lenguajes dominantes, sino que estos desplazamientos consolidan en sus recorridos, expresiones híbridas que redefinen el espacio plástico expresivo de los contextos particulares y de su actualidad cultural. Estos procesos se resuelven en la disposición de una afirmación de autonomía, no derivativa de ese centro, que se había establecido como el eje privilegiado de enunciación, al cual se articulaban los bordes de su misma cultura. De manera que, las transformaciones realizadas vía artes plásticas en la representación de los modernismos que suceden en el arte de las primeras décadas del siglo XX, determinan una serie de trayectos que “se basan en las reelaboraciones de los deseos –de los artistas- por contribuir al campo social. Sus esfuerzos se determinan en la construcción de campos artísticos autónomos y en la profesionalización de su trabajo”³⁶

Esta situación conlleva una multiplicidad de trayectos dentro del continente, al constituirse el regreso de estos artistas diaspóricos, momentos en los cuales se dispusieron las expresiones de un territorio en movimiento, con características diferenciales, -que como argumenta el teórico Gerardo Mosquera-, se sucede una readaptación de las formas plásticas, “a partir de los espacios en los que las mezclas etnogenéticas y culturales tomaron preeminencia y dieron como resultado la diversidad”³⁷. Al resultado de esta diversidad presente en el territorio,-argumentada por

³⁶ Néstor García Canclini: ob cit. pp 75-76. Las argumentaciones del autor se dirigen hacia las formas de actuación de los artistas de estas décadas, ya que estos evitaban el trasplante puro de los lenguajes, pues los distintos colectivos provenientes de estos desplazamientos deseaban instaurar un arte nuevo, representar lo propio ubicándolo en el desarrollo estético moderno y contribuir a la modernización social. A pesar de que muchos de estos proyectos tropezaron con la falta de un mercado artístico independiente, el provincianismo, la competencia con el academicismo, los resabios coloniales, y los regionalismos internos que marcan el aislamiento de estos grupos diaspóricos dentro del contexto latinoamericano de principios del siglo XX. Para mayor información sobre el tema ver: Mirko Lauer: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1976.

³⁷ Gerardo Mosquera: “África dentro de la plástica Caribeña I” en: *Arte en Colombia*, nº 46, octubre, 1990, p.43. Según Mosquera esta diversidad en el continente estableció un nuevo etnos, una cultura diferente, que se particulariza dependiendo de las naciones y las etnias que en ellas se ubicaron, dando como resultado la multiplicidad de patrimonios de una cultura dueña de sus propios trazos que en parte son el resultado de una interacción a una síntesis de aquellos de las culturas mezcladas.

Mosquera desde la contemporaneidad-, ha de sumarse la posición aclaratoria del teórico Juan Acha, quien afirma que las diferentes tendencias artísticas que se aprecian en estas diásporas tomaron y formaron sus lenguajes a partir de los espacios culturales que predominaban en cada país. Con respecto a estos espacios Acha apunta que, "Aún donde eran incipientes el arte y la cultura, continuó incidiendo el sustrato mítico indígena, el que se mezcló con las importaciones africanas o europeas que a la larga adquirieron hegemonía en tal o cual país."³⁸ Bajo este tipo de condicionamientos culturales surge la necesidad de (re)ubicar las artes latinoamericanas, dentro de espacios internacionales y centrales, pero sin apartarse de las circunstancias sociales y culturales que se determinan en cada país, para establecer las transformaciones artísticas pertinentes a estas características definitorias. Con respecto a este espacio condicionante de transformación, la teórica Marta Traba, quien ha desarrollado estudios pertinentes sobre este tipo de conformaciones socioculturales y su incidencia dentro del espacio artístico, dirige sus argumentos sobre este proceso, hacia el terreno del período colonial, como lugar de configuración inicial de los territorios latinoamericanos, pues es allí donde hay que tomar en cuenta la existencia de las grandes diferencias socioculturales que se plasman el ámbito continental; y donde las áreas de incorporación de los lenguajes plásticos centrales se diversificaron, a partir de los componentes particulares de cada país, y en los que pueden definirse la entrada, la articulación y la reinención de los lenguajes centrales dentro de los distintos territorios de Latinoamérica.³⁹

De manera que, la readaptación o reinención del arte latinoamericano se especificaría en la existencia de: 1.- áreas abiertas que adoptan con facilidad los

³⁸ Juan Acha: *Arte y sociedad: Latinoamérica*, ob cit: pp.312-313. La argumentación realizada por Acha se determina en las formas plásticas que fueron ensayadas por las diásporas a través de las continuidades sensitivas y míticas que subyacen en el continente latinoamericano dentro de su cultura. Pues a pesar de que muchas obras desaparecieron con la entrada del imperio español, siguió latiendo el sustrato mítico de dichas obras; sustrato que fue entrelazándose con la iconografía y los ritos católicos, y posteriormente se mezcló con las importaciones africanas o europeas que a la larga adquirieron hegemonía en tal o cual país.

³⁹ Para mayor información sobre el tema ver: Marta Traba: "Problemas del arte en Latinoamérica", y "El arte latinoamericano: un falso Apocalipsis", ambos ensayos incluidos en: *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, y también Darcy Ribeiro con sus concepciones de pueblos nuevos creados en la América Latina como subproducto exógeno de los proyectos europeos de colonización, abiertos constantemente a la renovación como lo son Brasil, Venezuela, Colombia. Pueblos transplantados que se han transformado ante el alud de inmigrantes europeos después de su independencia como lo son: Argentina, algunas zonas de Chile y Uruguay. La última configuración se encuentra determinada en los pueblos testimonios resultantes de la expansión europea sobre antiguas civilizaciones, como México y Perú. Ver sobre estas argumentaciones: Darcy Ribeiro: *El proceso civilizatorio*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1983, pp 137-138.

elementos foráneos, como son los casos de: Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Venezuela. Estos se definen como países que no tuvieron grandes poblaciones indígenas, ni tradición prehispánica, zonas entendidas como espacios nuevos en los que se realizaron altos niveles de hibridación, mucho más abiertos a las renovaciones. 2.- áreas cerradas que encuentran sus condiciones actuales en medio de un gran patrimonio y tradiciones prehispánicas como lo es el caso de México, espacio donde se fundamenta los primeros nacionalismos. Ambas áreas abiertas y cerradas se enuncian desde las diásporas del segundo gran desplazamiento, y donde aparecen movimientos artísticos que ubican al territorio latinoamericano, desde una conciencia creada fuera del espacio original; desde ese afuera proveniente de los desplazamientos de los artistas hacia los centros.

Estas líneas de calificación (abiertas y cerradas) se aproximan a las distribuciones culturales de las distintas vanguardias latinoamericanas, las cuales comienzan a sucederse en forma de movimientos que rescatan el patrimonio anterior a la colonia, a su enunciación simbólica para el momento, otros de nacionalismo, otros que sólo plantean espacios de modernidad puramente plástica y algunos que conviven con los espacios de exotismo, pero todos estos lugares de enunciación artística registran sus patrimonios de formas diversas, dependiendo del país al cual pertenecen, y a su vez constituyen el primer momento ex-céntrico del arte latinoamericano de vanguardia.

Las diásporas fundacionales a su retorno no son contingentes de ideas y propuestas homogéneas, ni derivativas, ni simples transplantes de los patrones centrales. Sus propuestas son planteadas y asumidas de forma ex-céntrica, para constituir de esta manera diversos rumbos enunciativos y expresivos, debido a que sus ideas y formulaciones son transformadoras en sí mismas del espacio artístico, cultural del país de origen, y es bajo esta transformación que se fractura la visión central de una periferia unificada, que a partir de diversos procedimientos de apropiación y representación, articulan a sus particulares realidades, una modernidad distinta, que arraiga formas disímiles de expresión, en la entrada de lenguajes plásticos en condiciones heterogéneas, que evidencian la diversidad y la multitemporalidad del continente en la búsqueda de la creación de una estética propia.

Las apropiaciones de los lenguajes metropolitanos realizados por las diásporas de este tiempo son resueltas de forma distinta dentro de los panoramas de la diversidad del territorio, a partir del ansia que significará en las artes plásticas del

momento “modernizar, nacionalizar y universalizar”⁴⁰, -como afirma la teórica brasileña Aracy Amaral, una de las principales estudiosas del Modernismo Brasileño-. Estas apropiaciones inician su actuación por medio del reaprovechamiento y la resignificación de ismos tan diversos como: cubismos, surrealismos, abstraccionismo, futurismos y otros; al servicio de lo que se define como la construcción de ficciones históricas con respecto al arte del pasado. Ficciones en las cuales el arte latinoamericano es inscrito en las vanguardias internacionales, como derivación e influencia de los modelos centrales y no desde su particularidad sociocultural, pues algunos autores -como Saúl Yurkievich- admiten que; “Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi al “reino mecánico” de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie, ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima”⁴¹ El proyecto moderno del segundo momento diaspórico lejos de estas ficciones miméticas de los discursos centrales, define tres espacios de transformación visual que continuarán a lo largo del siglo XX, y que serán analizados desde perspectivas mucho más abiertas en la contemporaneidad, en la entrada de los discursos posmodernos que han obligado al ámbito latinoamericano ha replantearse su modernidad.

⁴⁰ Aracy Amaral: “Introducción” en: *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 10-11. La necesidad de actualización de este contingente diaspórico se halla determinada dentro de diversos debates que irán desde el arte comprometido hasta el llamado arte puro. Estos debates se encuentran en medio del naciente nacionalismo fruto típico de la Primera Guerra Mundial, y que mezclado con estos debates dará origen a la tríada “modernizar, nacionalizar y universalizar”, la primera como actualización, la segunda con la intención de pertenecer a una localidad definitoria y la tercera como miembros de un espacio cultural expandido por medio del concepto de lo universal.

⁴¹ Saúl Yurkievich: “El arte de una sociedad en transformación”, en: *América Latina en sus artes*, Damián Bayón (relator), México D.F., Siglo XXI, 1984, p. 179. Para el autor los movimientos de vanguardia en Latinoamérica se construyeron a través de simples trasplantes o injertos desconectado de nuestra realidad y sobre esto argumenta que en Europa el cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alineaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear un nuevo habitat humano; el informalismo es otra reacción contra el vigor racionalista y el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores provocada por la segunda guerra mundial. Todo este marco expuesto por el autor parece reflejarse de manera mimética dentro de la plástica latinoamericana, pues para el momento en que fue redactado este texto aún no se habían realizado las revisiones que develan la heterogeneidad de apropiación de las vanguardias. Sobre estas revisiones es importante resaltar la realizada por Mari Carmen Ramírez en el modelo constelar llevado a cabo en el texto “Reflexión heterotópica: Las obras” incluido en el catálogo de exposición *Heterotopías, medio siglo sin-lugar 1918-1968*.

Las expresiones de las vanguardias de este segundo momento diaspórico son revisitadas en tiempos contemporáneos, ya no desde las conceptualizaciones de expresiones derivativas, de copias miméticas, sino a partir de la presencia de las transformaciones que se aprecian a través de los profundos reciclajes y readaptaciones que dependen y configuran su diversidad representacional. La diversidad presente en los lenguajes de las vanguardias puede ser localizada en el agrupamiento de tres rumbos fundacionales y determinantes de una estética que se forma de manera propia y particular a partir de sus contextos culturales. Estos tres grandes rumbos definen en parte la apropiación de la dominante “modernizar, nacionalizar y universalizar” que se sucedió en distintos tiempos dentro de las primeras décadas del siglo XX, y que a su vez manifiestan diversos trayectos que alcanzan a ser concebidos por medio de: 1.- Primer rumbo: el aprovechamiento de los lenguajes de vanguardia para mostrar las realidades visibles del país de origen. Este aprovechamiento tiene una de sus mejores expresiones en el Muralismo Mexicano. 2.- Segundo rumbo: el avance de los lenguajes de vanguardia occidental a favor de lo nacional para lograr una síntesis. Los proyectos de este tipo de síntesis encuentran su desarrollo en las formas de la Antropofagia Brasileña y la Escuela del Sur del Uruguay. 3.- Tercer rumbo: apropiarse de los lenguajes internacionales para dar la internacionalización de los lenguajes estéticos del país. Esta apropiación se ve claramente definida en países nuevos como son el caso de Argentina y Venezuela, por medio de los movimientos, cinéticos, concretos y abstractos.

Estos tres rumbos del arte latinoamericano de la segunda diáspora, han sido incluidos dentro de las narrativas mayores del arte, para poder dar una continuidad y consistencia artística desde parámetros internacionales, y no desde los espacios que conforman dichas experiencias como mezclas o propuestas híbridas, que se identificarán con los procesos culturales, sociales y económicos de cada país al regreso e inserción de esta diáspora artística. Junto con esto también es necesario apreciar que los tres rumbos principales que se han determinado en el Muralismo Mexicano, la Antropofagia, la Escuela del Sur y los Internacionalismos, no son los únicos espacios estéticos propios en Latinoamérica, pero estos han marcado grandes hitos dentro de la historia particular del arte latinoamericano.

Las diásporas artísticas se continuaron sucediendo en todo el continente durante las primeras décadas del siglo XX hasta bien entrados los años sesenta, marcando la entrada de espacios con caracteres políticos, étnicos, internacionales y de síntesis en todas las áreas del continente. De manera que entre 1924 y 1927, se

crea en Argentina el movimiento Martín Fierista, en búsqueda de la nueva identidad argentina, entre 1927 y 1930 en Cuba surge el cubanismo que exalta el espacio cubano por medio de lo nuevo, en 1940 los geometristas argentinos y los concretistas brasileños, en 1959 los cinéticos venezolanos, y es entre 1945 y 1968 que se inician fuertes debates teóricos y artísticos entre los localismos, el internacionalismo, y las tecnologías en los campos del arte. La importancia de todas estas diásporas agrupadas bajo las tendencias de un pensamiento particular y propio de una estética latinoamericana, se encuentra en la reelaboración e invención de una plástica definitiva, lograda por medio de diferentes vías de conocimiento de la realidad y de la representación. En las que las llamadas o citas a los lenguajes estéticos centrales aparecen con frecuencia pero desde una formación cultural distinta.

b) Rumbos de las diásporas latinoamericanas de las vanguardias

b.1) Primer rumbo:

El Muralismo Mexicano

Las expresiones de estos primeros tiempos de retorno de las diásporas hasta los años cincuenta, fundamentan parte de su inicio en el Muralismo Mexicano (1921-1922)⁴², con el que se experimentan las tensiones entre lo nacional (propio) y lo internacional (apropiado) y en el cómo llevar ambos espacios a una síntesis plástica que expresará las diferencias de la realidad mexicana. Estas tensiones manifestadas por el muralismo continuaran repitiéndose en otros países latinoamericanos, y

⁴²Sobre el tema ver: Marta Traba: "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional" en: *Documentos, Revista Hispamérica VIII*, nº 23-24, Washington D.C. agosto-diciembre, 1979. Marta Traba: "Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970, México D.F, Siglo XXI, 1973.y también Nelson Herrera Ysla: "Una cierta movida latinoamericana" en *Atlántica*, nº 27, otoño, 2000. La información contenida en los ensayos de Traba de la década de los setenta y en el ensayo del teórico cubano Herrera Ysla, apunta al muralismo mexicano como un espacio de revolución y de transformación de las artes visuales en el continente, pues el arte debía ser asumido como patrimonio de toda la sociedad, en el cual deben hacerse patentes las diferencias estructurales de estas, de sus luchas sociales, y donde las vanguardias políticas y artísticas debían ir unidas en medio de la noción del compromiso de artistas e intelectuales, al imbricar propuestas ideológicas y el devenir histórico.

acompañarán al arte del continente desde su inicio hasta nuestros días, en los que aparece la localidad y la globalización, como revitalización de éste debate bajo otros parámetros de discusión.

El retorno de la diáspora artística que originara el muralismo mexicano, (Diego Rivera estudio en Europa desde 1906 hasta su regreso en 1921, David Alfaro Siqueiros paso un tiempo de formación entre 1919 a 1921, realizando estudios de arte europeo y publicó una revista en Barcelona, José Clemente Orozco también realizo estudios en Europa)⁴³ plantea un territorio de acción donde se combinan fuentes internacionales y nacionales, y donde este último elemento comienza a aparecer como la contraposición a las corrientes de las vanguardias europeas, en la creación de una ideoestética que configure un arte para el pueblo, ya que debe tenerse en cuenta en este contexto el impacto que tendrá la Revolución Mexicana como elemento de transformación social y cultural.

Los artistas representantes del Muralismo Mexicano se nutrieron de forma continúa de las vanguardias europeas, pero en estas influencias centrales insertan sus tradiciones, y sus estrechas relaciones con el territorio de origen, en el cual adoptan posiciones que se habrán de extender en la creación de un espacio político dentro del arte, y que éste se representa por medio de un activismo creativo alejado en muchos casos de los campos de la estética: “El verdadero arte debe aspirar a una revolución completa y radical de la sociedad(...)”⁴⁴ afirmaba David Alfaro Siqueiros, uno de sus principales representantes, pensando en que este movimiento era la contraposición a las corrientes de vanguardia europeas. El Muralismo genera un espacio político dentro del arte latinoamericano, a partir del redimensionamiento del territorio de origen, pues se inicia una sensibilidad que ha de mostrar la realidad visible del México de las primeras décadas del siglo XX, a través de diversas combinaciones entre lo local y lo nacional, lo internacional vanguardista o del pasado en las técnicas muralistas que habían madurado en las manos de sus representantes, pero donde el centro del

⁴³ Para mayor información sobre los desplazamientos de los tres grandes muralistas ver: Shifra M. Goldman: “Modernismos nacionalistas y anti-nacionalista en la vanguardia del arte Mexicano”, ob cit. pp. 76-81, también Héctor Olea: “Reflejo constelar: los textos”, en: *Heterotopías: medio siglo sin lugar: 1918-1968*, ob cit: pp. 46-73.

⁴⁴ Dawn Ades: “El Movimiento de los muralistas mexicanos” y “El Modernismo y la búsqueda de las raíces” incluidos en: *Arte en Iberoamérica*, ob cit. pp 325-326. David Alfaro Siqueiros es concebido como el mayor teórico del Muralismo Mexicano, y a su vez como el mayor experimentador de técnicas novedosas (fotografía, cine, elementos futuristas, simbolistas) las cuales funcionarían como medio de transformación dentro de una fuerte actividad política, en la que fue definido el arte como compromiso social.

discurso de este espacio se determinaba en el compromiso político que rechazaba de forma patente los componentes internacionales en sus discursos y manifiestos.

La construcción de este primer rumbo formula un arte nacional en medio de campos tensionales en los que se manifiestan los compromisos con lo propio, y el rechazo a lo de afuera, para dejar de lado las relaciones que se establecen dentro de las culturas. Estas presiones acompañan al arte latinoamericano hasta nuestros días, y establecen una serie de complejidades y contradicciones que se hallan centradas como afirma Mari Carmen Ramírez en, “Las antinomias nacionalismo/universalismo, tradición /modernidad, que habrán de tensionarse en toda una gama de propósitos, estilos y lenguajes abiertamente sincréticos que marcan la constante oscilación de nuestros vanguardistas entre los acervos culturales y artísticos del Viejo y el Nuevo Mundo”⁴⁵. Las distintas vanguardias concentradas bajo estas bases antinómicas, condensan un objetivo paradójico, -como es evidenciado en los análisis sobre este tema realizados por Ramírez-, ya que el anhelo de confeccionar una plástica universal con raíces autóctonas sirvió de punto de partida a artistas y grupos tan dispares en el tiempo y en el espacio.

El Muralismo Mexicano determina su formulación en la noción de la tradición, ya sea esta clásica, vanguardista, indigenista o mestiza, y esta diversidad de formulación es utilizada como punto de partida para el arte del Nuevo Continente, el cual se constituye por medio de elementos convenientes entre los lenguajes apropiados y los concordantes a sus necesidades socioculturales. Lenguajes estos que son asimilados de forma pertinente a la realidad de cada país, para de esta forma generar la representatividad del territorio a niveles internacionales, desde de la ruptura de sus formas como modelos derivativos del centro; aspecto en el que coinciden con la modernidad metropolitana concebida como tradición de lo nuevo más no de la mezcla de la diversidad y de la localidad.

La formulación de un proyecto como el Muralismo que por un lado configura una expresión propia, -como escribe la teórica cubana Adelaida de Juan quien ha

⁴⁵ Mari Carmen Ramírez: “Reflexión Heterotópica: Las obras”, ensayo incluido en: *Heterotopías, Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. ob cit p. 34. Los muralistas mexicanos son analizados por la autora por medio de la constelación universalista-autóctona en la cual aparecen como promotores de los lenguajes de la plástica latinoamericana. Estos promotores plantean la inversión de los polos tradición/modernidad. Es decir, hacen suya la paradójica noción de tradición, como punto de partida para el arte del nuevo continente. Es en este espacio de inicio de la tradición donde los muralistas intentan sintetizar diversos lenguajes y patrimonios del viejo y el nuevo mundo al utilizar en sus murales el lenguaje del cubismo, el acervo de su cultura mexicana, con las enseñanzas de la pintura renacentista italiana.

analizado los procesos de vanguardia en el continente-, por otro impulso la introducción de formas nuevas que se identificaran con las vanguardias centrales en la necesidad de establecer “la dislocación de las relaciones entre artista y el público. Aquél ya no ve la función que puede desempeñar su actividad y siente que debe buscar vías nuevas: desea renovar radicalmente el arte y, en muchos casos(...) la sociedad misma. De ahí que una rama del arte se compenetre con las fuerzas sociales y políticas de su época y recibe su influencia; otra más ceñida en sus aspiraciones, se mantiene dentro de los límites de la revuelta plástica. En ambas, subyace la intención de transformar el arte y la realidad.”⁴⁶

La intención de transformación tiñe el regreso de las diásporas, en su ejercicio de cambio y de inserción en sus nuevas realidades, en las cuales reafirman los pensamientos de las naciones y de las pertenencias a un espacio territorial definitivo como se evidencia en el Muralismo Mexicano. Pero este proyecto de modernidad cultural particular se bifurca dependiendo del país donde sea colocado y adecuado.

b.2) Segundo Rumbo:

La Antropofagia Brasileña

La bifurcación de los proyectos de vanguardia en América Latina se concretará en el nacimiento de la Antropofagia. La idea antropófaga parte de ingerir al otro internacional y se explica por medio del constante regreso de la diáspora artística que retorna al Brasil en los años veinte, tiempo en que realizan la readaptación de las formas provenientes de los centros, que posteriormente desembocarán en la Semana del Arte Moderno en 1922.

El movimiento antropófago surge a partir de la constitución de un espacio cultural pertinente creado por la modernidad de las diásporas, que se incorporan a un medio determinante de enunciación, el cual se manifiesta en la utilización de formas

⁴⁶ Adelaida De Juan. “Actitudes y reacciones”, ensayo incluido en: *América Latina en sus artes*, Damián Bayón (relator), México D.F., Siglo XXI, 1974 p.34. Partiendo de las argumentaciones de De Juan, esta necesidad de transformar el arte y la realidad al retorno de los artistas se encuentra enmarcada dentro de fuertes luchas político-sociales: la Revolución Mexicana, las luchas en el Brasil hasta la implantación de una dictadura nacionalista, la presencia y resistencia de Sandino en Nicaragua, otros acontecimientos que sacudieron a todo el continente y que en este momento auparon la búsqueda de una expresión propia, esto también iba aparejado con la ruptura de las academias de arte en la necesidad de plantear nuevas formas y que desembocara en las artes en una mayor cosmopolitismo en las décadas de los cincuenta y sesenta.

propias, que parten –como escribe Marta Traba- “del manejo de datos étnicos y culturales, junto con la implantación de una antropología cultural, que genera el conocimiento de un espacio físico para convertirse en espacio cultural para el arte, esta apertura es lograda mediante la expresión de un sistema de formas y de nuevos códigos, que se alimentan de proposiciones múltiples”⁴⁷, para de esta forma confeccionar una síntesis entre lo internacional apropiado y lo local propio, ya que los integrantes de la antropofagia no rechazan el internacionalismo, pero aluden conscientemente a una cultura mestiza, a la unión entre la modernidad y el exotismo.

La importancia que toma la antropofagia dentro del continente latinoamericano, repercute hasta la actualidad, pues es el primer pensamiento a niveles culturales que “intenta abrazar las contradicciones de su condición: moderno/primitiva, industria/indolencia, centro/región, Europa/América”⁴⁸. Al realizar este intento, los antropófagos conectan la multiplicidad relacional de estas dicotomías, las cuales atañen al discurso determinado en los constructos heredados desde la colonia, en el concepto del salvaje que ingiere al otro, y a convertir su digestión en una nueva narración que combina disímiles nutrientes culturales. Esta ingestión se concibe en la metáfora salvaje de un primitivismo devorado por otro, y el cual asume su espacio de negación como antropófago, para generar conocimiento, y con ello invertir el concepto del primitivo oscuro al del primitivo activo, ya que –como escribe el brasileño Benedito Nunes- el ideal de renovación vital, llevo a este grupo brasileño a “un acto de reintegración, equivalente a una crítica de la razón política del exotismo (...) que activa

⁴⁷ Marta Traba: *Artes Plásticas Latinoamericanas: la tradición de lo nacional*. ob cit. pp 310-311. La Antropofagia igual que el Muralismo Mexicano se nutren de corrientes provenientes del territorio europeo, pero ambos difieren en la forma de realización de sus propuestas. La antropofagia en el territorio brasileño es asumida desde las ideas de “somos los primitivos de una futura perfección” y estas ideas convergen en el mismo plano con otras vanguardias del continente en su interés por lo nacional. Pero al contrario del Muralismo que configuro un espacio político y comprometido, la Antropofagia configura un espacio culto generado por las elites, donde lo importante es asumir la representación de lo nacional dentro del marco de las posibilidades expresivas de la burguesía, pues nunca pretendió ser proyecto social. A pesar de esto el movimiento antropófago se convierte en un eje central de la plástica latinoamericana, pues el nacionalismo no es concebido como un dogma, sino como un espacio de enriquecimiento a través de la deglución de la multiplicidad. Ver sobre el tema: Germán Rubiano: “América Latina, arte e identidad” en *Arte en Colombia*, nº 39. 1989.

⁴⁸ Stanton L. Carlin: “El modernismo y la búsqueda de las raíces” en: *Arte en Iberoamérica*, ob cit. pp. 132-134.

el pensamiento antropofágico, en la práctica de la deglución intelectual del otro⁴⁹ y que en la década de los veinte las visiones críticas de este proyecto, plantean novedosos cuestionamientos a las concepciones que giraban en torno a los irreductible de las culturas, a la crítica a la pureza de origen, y a la visión del otro.

El proceso antropófago marca en cada país del territorio latinoamericano el inicio de una revisión vía artes visuales, de las posiciones de sus vanguardias artísticas, y de su participación en el ámbito nacional, a partir de sus características sociales y culturales, las cuales inciden en la construcción de su espacio de representación, que parta de sus particularidades, y no de la simple transposición y transferencia mecánica de un concepto de vanguardia propio de los países desarrollados. Por esta razón retoman los temas locales en la necesidad, que mostraban estos artistas –como argumenta Marta Traba en sus concienzudos análisis sobre el arte nacional en América Latina-, al manifestarse como “los primitivos de la perfección”⁵⁰, y converger en el plano de una expresión nacional, que apuntan -como afirma la teórico brasileña Aracy Amaral, principal estudiosa del tema- “a una alteración de los sistemas de representación centrales, hablando de un intento común de crear nuevos códigos”⁵¹.

La antropofagia brasileña de los años veinte funciona como, “el modelo ejemplar de una forma de apropiación, ingestión y digestión cultural del otro, que opera la transformación propia en el mismo proceso por el cual se transforma la

⁴⁹ Benedito Nunes: “Utopía antropófaga: la metafísica bárbara” en *Heterotopías*, ob cit pp.116-117. las argumentaciones del autor se basan en la perspectiva utópica del movimiento Antropófago en el cual las corrientes europeas del arte joven se identificaron los primitivistas autóctonos, pues ambos tendían a una aspiración ética: el ideal de una renovación vital que abarcara toda la existencia. Esta utopía se origina dentro del grupo al regreso de las diásporas y la multiplicidad de sus integrantes: Mario de Andrade y Oswald de Andrade (escritores), Tarsila Do Amaral (pintora), o Heitor Villalobos (músico), entre otros. LA decisión consciente de su deglución se basa en un ingenio verbal que se convierte en la devoración alegórica de una sociedad, como la transformación del tabú en tótem, por medio de la cual desahoga la contención histórica liberando la conciencia colectiva a partir de sus patrimonios y donde lo internacional configura el medio de importarse a sí mismos.

⁵⁰ Para mayor información sobre el tema ver: Marta Traba: “Artes Plásticas Latinoamericanas: La tradición de lo nacional”, en: *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, pp.311-312. Luego de la reflexión antropófaga, el continente latinoamericano manifiesta entre los años 1924 y 1928 –según los análisis de Traba- el crecimiento de un espíritu nacionalista que se extenderá por diversos países como: Argentina, Cuba, Colombia y Venezuela. Este crecimiento se manifiesta en la publicación de revistas que atañen directamente a lo nacional: en Cuba aparece “Avance”, “Martín Fierro” en Buenos Aires, “Los Nuevos” en Bogotá, “Viernes” en Caracas. Estas publicaciones junto con otras funcionan de asidero teórico a los artistas que tratan de hacer arte nacional luego de sus estadías en Europa. Este asidero se delimita en la generación de un arte nuevo en la asimilación regional de las formas vanguardistas europeas.

⁵¹ Aracy Amaral: “1922: La Semana de Arte Moderno”, en: *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 17-18.

representación del otro. Frente a la identidad como un valor que sirve de refugio, la antropofagia opone una heterotopía del sujeto que es, al tiempo resistencia al colonialismo y conquista de nuevas formas de construcción de una identidad”⁵², -como escribe el artista y escritor español Marcelo Expósito en sus análisis sobre el tema desde una visión contemporánea-. De manera que, se establece en América Latina la imagen consciente de la búsqueda de un lenguaje híbrido y de carácter procesual, de nueva construcción, dentro de los campos culturales, el cual abre paso a las diversas rupturas de las formas puras y originales, para formular espacios identitarios que se encuentran definidos en la contaminación o deglución de expresiones foráneas, que no alcanzan -como apunta Traba- a un cambio social definitorio, sino a una transformación estética, que confirma la identidad visual de un país, en permanente movimiento y donde lo nacional no se convierte en un dogma –como en el caso de México-, sino en un espacio cultural que asume las rupturas y los permanentes relevos de las formas culturales y artísticas. La antropofagia parte de la investigación de una tradición propia, que comienza con la apropiación del otro, del centro; coincidiendo con otras vanguardias latinoamericanas en la formulación de productos culturales, que pertenezcan a un espacio cultural socialmente construido, desde fuera de las miradas centrales, y este principio aún se hace evidente en la actualidad.

Proyecto del Sur

La necesidad de la formación de un arte con características propias invade a todo el continente en las décadas de principio del siglo XX, espacio temporal donde aparece otro de los rumbos determinantes la plástica latinoamericana. Pues hacia 1930 se produce el regreso de Joaquín Torres-García al Uruguay, dando inicio al Proyecto de la Escuela del Sur. Las bases de este proyecto y la consolidación posterior de la Escuela del Sur se encuentran enunciadas por el mismo artista en la

⁵²Marcelo Expósito: *A propósito de Documenta X*, en: *aleph*, <http://aleph-arts.org/pens/royoux.htm>, (en línea), 24/07/99, p.2. Las argumentaciones de Expósito se basan en que la metáfora de la antropofagia vista desde la contemporaneidad sería en terreno idóneo para las consideraciones de las condiciones poscoloniales. El autor argumenta que: en cuanto a crítica del colonialismo cultural este movimiento que arranca en los años 20 explora las consecuencias de la dominación y de su propia resistencia a ésta. La metáfora es en sí misma un ejemplo de su significado. Colonizar implica devorar. La nueva cultura dominante “come”, es decir, devora y digiere los elementos de la cual quiere, al mismo tiempo, apropiarse y hacer desaparecer. Y de ahí resulta una mixtura que no es fácil de digerir. Esta mixtura no se fundamenta en la igualdad, pues ciertos elementos engullidos acaban pesando sobre esta mezcolanza cultural que acaba de surgir y devienen en objetos de representación, naciendo desde su negatividad como formas de conocimiento.

necesidad de crear expresiones inéditas de un arte propio, pues el continente carecía de formulaciones artísticas que le definiesen como una identidad particular. De aquí que la Escuela del Sur y su proyecto, se basen en los parámetros que Joaquín Torres-García había determinado como que el norte siempre será nuestro sur.

Esta formulación se evidencia, “en un difícil equilibrio entre la ineludible tradición del arte occidental (referida por Torres en “aquello que había traído el tiempo”), y el peligro de caer en un tipismo; la solución entonces era “hacer de lo ajeno sustancia propia” y así consolidar “una positiva originalidad nuestra”⁵³ Este proyecto, al igual que las otras vanguardias que se generaron en Latinoamérica, utilizaban los distintos patrimonios y formulaciones estéticas, sin primacías jerárquicas, pues imperaba la necesidad de una síntesis particular de expresión propia del territorio, y de allí acceder a los campos universales de la expresión artística. La importancia de la Escuela del Sur, radica en que la renovación de los lenguajes plásticos podía partir desde los propios patrimonios del continente.

De manera que, el Proyecto del Sur llevado a cabo por Torres-García se manifiesta en estas décadas como “uno de los primeros intentos sistemáticos y coherentes de afrontar la construcción de una tradición artística autónoma para nuestro continente, vía artes visuales. En el contexto de los treinta y posteriormente su relevancia reside en la eficacia con la que enfrentó la cuestión de la identidad cultural en el arte, evitando los lugares-comunes formulados por posturas de tipo nacionalista/indigenista o bien cosmopolita/universalista. Propuso, así, la idea de Indoamérica como punto de origen para una nueva tradición hemisférica de las artes plásticas que se apoyaran en la recuperación síntesis de dos elementos aparentemente irreconciliables; el pasado prehispánico y la herencia del arte universal (fuera éste occidental o no-occidental) según era personificado por el lenguaje

⁵³Marta Traba: “Problemas del arte en Latinoamérica”, en *Mito*, 1958, texto incluido en: *Marta Traba*, Emma Araujo de Vallejo (ed.), Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1984, pp. 206-207. Para ampliar la información sobre este proyecto ver las argumentaciones de Marta Traba quien escribe que: Torres García en el Uruguay mostró y construyó la voluntad de interpretar la realidad americana, en el sentido de crear una forma nueva heredera de los grandes movimientos colectivos, basadas en concepciones eminentemente lógicas y armónicas del arte con el deseo de separarlo de su inclinación moderna. Retornar a decisiones colectivas podía partir de América mucho mejor que de Europa, tratándose por una parte, de una sociedad nueva y sin prejuicios, viviendo además dentro de una naturaleza desmesurada a la que instintivamente había que medirla y geometrizarla para poseerla. Las ideas del texto teórico de Joaquín Torres-García, se encuentran en las propuestas contenidas en su libro *Universalismo Constructivo, La Escuela del Sur*, Madrid, Alianza, 1944, y son recogidas, en el ensayo de: Cecilia de Torres: *La Escuela del Sur*, <http://www.artemercosur.com.uy/artistas/sur.html>, (en línea) 04/10/01, pp. 3-4.

emblemático del arte moderno; es decir la abstracción. Torres amalgama su síntesis, dándole a los artistas latinoamericanos una clave para el uso de su legado cultural, al tiempo que se adoptaban los parámetros de la modernidad artística,”⁵⁴- como argumenta Mari Carmen Ramírez en sus recientes análisis sobre el tema.

El Proyecto de la Escuela del Sur, -como escribe Ramírez- logra la apertura de un camino de síntesis de los lenguajes, renovando la visión de la plástica Latinoamericana, a través de la apropiación del arte que trae el tiempo -en palabras del mismo Torres-García- y de las imágenes que se tienen en el entorno pasado o inmediato, para con esta apropiación tratar dar sentido a una toma de posición consciente, con respecto a la plástica de un espacio determinado y de su identidad, lejos de los tópicos que podían encasillarla como una plástica sin especificidad. De allí que la Escuela y sus ideas se encaminen en la en la década de los treinta hacia la creación de un arte nuevo, al igual que las otras vanguardias de este momento, con la diferencia que el universalismo occidental y sus principios racionales, aprendidos por Torres-García en Europa se convertirán en las formas pertinentes para construir un simbolismo latinoamericano que funcionará como expresión de su particularidad.

b.3) Tercer rumbo:

Los internacionalismos

Lejos de encontrarse atraídos por una nacionalismo como el llevado por el Muralismo Mexicano o por las síntesis de la Antropofagia y de la Escuela del Sur, surge en el continente Latinoamericano, otra forma expresiva que se apropia directamente de los lenguajes metropolitanos para alcanzar la actualización de sus expresiones a niveles internacionales. Esta situación es patente en países como Argentina, Brasil, y Venezuela al regreso de sus artistas en los años cincuenta, países

⁵⁴ Mari Carmen Ramírez: “Inversiones: La Escuela del Sur” en: *Heterotopías: Medio siglo sin lugar*, ob cit. pp.129-130. Las argumentaciones de Ramírez parten desde la herencia contemporánea del artista, la cual se determina en su identificación con el lenguaje abstracto-geométrico arraigado en el arte precolombino, como vehículo para manifestar la identidad social o cultural de su grupo, aspecto sobre el cual el mismo artista manifiesta: “Al haber hallado nuestro norte en la cultura preincaica, queríamos solidarizarnos hasta el punto de identificarnos con ella(...) ya que la cultura inca(...) en su sencilla unidad puede utilizarse como el modelo más conseguido. Debido a esto, podría proporcionar no sólo la base de nuestra unificación sudamericana, sino también la posibilidad, al fin de poseer una auténtica cultura integral y además autóctona. Torres García: *Metafísica*, 1939, citado por Mari Carmen Ramírez.

en los que se generan una serie de movimientos artísticos que se basarán en las formas ópticas-concretas y cinéticas.

Estos movimientos se configuran principalmente en las áreas abiertas y en las que los intercambios de elementos plásticos y expresivos se componen con una mayor flexibilidad, que en otros países del continente. Esta situación conlleva el conocimiento de la pintura de su tiempo, como la expresión genuina de la universalidad. El teórico Guy Brett argumenta que estos artistas internacionalistas inscritos dentro de los movimientos ópticos y cinéticos en Latinoamérica, parten de una serie de formulaciones que se expandían por múltiples rincones del planeta, y a las cuales los artistas provenientes de esta diáspora de los años cincuenta no eran ajenos.

Las innovaciones de estos años fueron aprehendidas por estos artistas fuera de sus territorios de origen, de manera que se “producían innovaciones radicales, y los viajes e intercambios parecían tener lugar de una forma relativamente independiente(...) Existía una común sensación de estar trabajando en la vanguardia de la modernidad”⁵⁵. La diáspora internacional, -al igual que las de los anteriores dos rumbos ya estudiados-, remiten a espacios de apropiación, no sólo de estar en la vanguardia de moda en Europa para el momento, sino en la exigencia de estudiar y recrear elementos diversos que dieran sentido a su necesidad de renovación.

Es desde los planteamientos científicos de este tiempo y de su constante desarrollo que entra en las artes visuales del continente, una tendencia, que -como apunta Mari Carmen Ramírez- constituirá a las corrientes “concreto-constructivas y óptico-háptica”⁵⁶, que poseen el sentido inversor de los alcances teóricos de lenguajes de completa importación metropolitana, para llegar a nacionalizarlos y darle un nuevo impulso a la plástica continental. De manera que estas búsquedas se dirigen a estudiar la problemática de un tiempo propio imbuido en la expresión legítima de la historia universal. El juicio de los artistas de estas corrientes, se hace patente en la

⁵⁵ Guy Brett: “Un salto radical” en: *Arte en Iberoamérica*, ob.cit, p.253.

⁵⁶ Mari Carmen Ramírez: “Recorrido constelar”, en: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar*, ob cit, pp. 35-36. Las formulaciones cinéticas y concreto-constructivas de la plástica latinoamericana parten según la autora desde un punto de partida radicalmente opuesto al de las vanguardias centrales. Pues se establecen las bases para un arte totalmente inédito más allá de los parámetros convencionales de la escultura o la pintura, ya que uno de sus principales exponentes el venezolano Jesús Soto en sus “estructuras cinéticas” de los años cincuenta genera el movimiento por medio del desplazamiento del observador. Este desplazamiento aporta una dimensión original al problema de la pintura. De igual forma las pesquisas de Soto tienen una contrapartida en los experimentos del color físico realizadas por el también venezolano Cruz-Diez, a finales de la misma década, junto con las formas analíticas de Gego, lo que manifiesta según Ramírez un desarme de los principales postulados de estas tendencias.

idea esbozada por la artista brasileña Lygia Clark que “insistía en la ausencia del pasado, en esa ligereza de su historia”⁵⁷, que permitía llegar y alcanzar la actualidad sin poseer los procesos anteriores. De igual forma los artistas venezolanos Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez ratifican esta idea, pero las formulaciones plásticas de los cinéticos, ópticos y concretos se representan como indica el teórico venezolano Ariel Jiménez en la respuesta pertinente al presente, “desde ese aquí americano, respondiendo siempre al allá europeo, su voluntad de insertarse en la corriente “universal” del arte no deja de ser una respuesta a las particularidades y necesidades históricas de la América Latina”⁵⁸

Las corrientes internacionales dentro del continente plantean una formulación de independencia en la representación de un territorio, para apartarse de los nacionalismos o de las formas representativas llenas de tipismos, que en muchos casos han atado la plástica del continente al exotismo. Es desde estas corrientes donde se puede observar la capacidad de generación de discursos autónomos que pretenden anular la representación y en los que sólo se debe apreciar la intervención de la visualidad y de las sensaciones.

Los internacionalismos de la plástica del segundo momento diaspórico, enlazan lo internacional apropiado a la formación de un discurso independiente dentro de Latinoamérica, que prosperaba en los momentos en que Europa atravesaba por la Segunda Guerra Mundial. Las corrientes internacionales, presentes en países como Brasil o Venezuela, actualizarían y renovarían el arte del continente, desde posturas mucho más flexibles y abiertas, ya que muchos de los artistas de esta diáspora internacional detentarían posteriormente diversos lenguajes, que los apartará de las abstracciones y de las conceptualizaciones cinéticas, para explorar otros lenguajes

⁵⁷ Lygia Clark: “Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica dirigida desde París en 1968”, en: *Lygia*, Río de Janeiro, Ufrj, 1996, p.37. Citada por Ariel Jiménez: “Ni aquí ni allá”, en: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar*, ob cit, p. 237. Los artistas pertenecientes a las áreas como Argentina, Brasil y Venezuela, basan su internacionalismo en la ausencia de una gran tradición precolombina, el necesario olvido de los tiempos coloniales, como si estos fuesen una mancha que se obstina en borrar. Estos artistas (Soto, Cruz-Diez y Clark) manifiestan intenciones conscientemente dirigidas hacia lo nuevo, pues sólo la respuesta pertinente al presente y a la historia del arte podía legitimar su obra. De allí las afirmaciones de Clark cuando manifiesta la vitalidad ingenua y maliciosa del Brasil, sin pasado, es todavía lo más importante que tenemos.

⁵⁸ Ariel Jiménez: “Ni aquí ni allá”, en: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar*, ob cit. pp 238-239. La particularidad de estas respuestas del aquí -como argumenta Jiménez- está tradicionalmente volcada y a la vez enfrentada a una historia que es también e ineludiblemente suya. Los artistas de esta diáspora representan la ambigüedad de responder a una tradición pictórica nacional o latinoamericana y un concepto de Historia Universal en el cual debían de insertarse desde el afuera americano, que no fue más que una utopía, un no-lugar, una ficción necesaria, ya que el ser universal correspondía a una función compensatoria para contrarrestar la ausencia del pasado que esgrimían como patrimonio otros países del territorio latinoamericano.

artísticos en permanente transformación, pues es en la constante experimentación de lenguajes plásticos -como afirma el artista venezolano Jesús Soto- donde se manifiesta la capacidad de conformar una expresión que se origina en el “encontrar el principio que rige la imagen y una ley general del universo que lo condiciona todo”⁵⁹

Este último rumbo abre el paso definitivo a las formas de renovación internacionales, a la búsqueda de una teoría desde las ciencias, que ubique a Latinoamérica como productora de lenguajes de vanguardia propios, y a la vez facilitan la inserción de los lenguajes de relevo en el arte latinoamericano, para conducirlo hacia nuevas formas de ruptura que se alimentan de igual manera de la multiplicidad de lenguajes plásticos provenientes de los centros.

7.2 Tercer momento diaspórico: La diáspora contemporánea. 1990-2000.

El arte latinoamericano contemporáneo de finales del siglo XX continúa experimentando procesos de desplazamiento hacia los lugares de actividad artística hoy concebidos en su multiplicidad, a través de la dinamización de nuevos polos de interacción con los centros metropolitanos. De allí que, la diáspora contemporánea delimite otras cartografías, que se movilizan tanto en la metrópolis dominante, como en otros espacios no tradicionales –como apunta Mari Carmen Ramírez-. Estos movimientos establecen distintos tipos de relaciones dentro de las diásporas y en las que se evidencian diversos campos de acción, que van más allá de la necesidad de una construcción propia y pertinente de la plástica signada a las naciones, a las cuales pertenecen los artistas, así como al territorio latinoamericano, que manifestaba en otros momentos de su devenir artístico, el por qué de unas expresiones propias, en las cuales los discursos o las conceptualizaciones de las diásporas comenzaban con el desprendimiento del territorio primero y su posterior recuperación, para la creación de un lugar propio vía artes visuales.

El proceso de movimiento perpetuo ha acompañado al arte latinoamericano desde su inicio, en el cual se integran los modelos de apropiación, de resignificación y de hibridación en la configuración de lenguaje propio. Ahora en tiempos contemporáneos el escenario del artista diaspórico parte de un proceso que no

⁵⁹ Jesús Soto: "Statements by kinetic artists" en: *Studio International*, vol.173, n° 886, Londres, p.60. Citado por: Guy Brett: "El siglo de la cinestesia" en: *Campos de fuerza. Un ensayo sobre lo cinético*, (cat exp), Barcelona, Actar, Museo d' Art Contemporani de Barcelona, 2000, p.11.

reterritorializa sus expresiones a los territorios originales, que no las conduce a un espacio nacional determinado, sino que transitan en medio de las desterritorializaciones y reterritorializaciones en espacio no-nacionales, en lugares imaginados, en los cuales se hace patente la ambigua relación poscolonial del desplazamiento del borde en tiempos globales.

Los procesos de territorialización y desterritorialización contemporáneos se encuentran determinados -como apunta el teórico argentino Néstor García Canclini-, “las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad, son las de quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas”.⁶⁰ Los planteamientos de la diáspora contemporánea asumen la complejidad del arte latinoamericano, desde posiciones de entrada y salida de un arte radical, distinto, nacido del conocimiento reterritorializado por una tradición diferente, que con el aprendizaje de la historia y la asimilación de lenguajes paralelos, concibe otras formas de arraigo dentro de los elementos que configuraron a las diásporas fundacionales, y en los que se manifiestan los ejes vinculantes de su actual movilidad, la cual carece de unidades geo-culturales definidas, a partir de los nuevos imaginarios que se establecen dentro de los terrenos que abarca la globalización.

El tercer momento diaspórico no encuentra formación geográfica específica de regreso, ya que sus enunciaciones se descubren fuera de un territorio con límites fijos, y de esta manera constituyen, -como argumenta uno de sus recientes escritores el mexicano Víctor Zamudio-Taylor-, otras posibilidades representacionales del arte latinoamericano, que reside en el ejercicio de una práctica “diferenciadora, en su necesidad de negociación y traducción(...) regionalismos de origen diverso; desplazamientos vividos, recordados y/o inventados; de diversos territorios culturales;

⁶⁰ Estos conceptos elaborados en la contemporaneidad asumen los procesos de arraigo y desarraigo que se producen en las diásporas de fines del siglo XX, y que han significado una nueva transformación dentro de la sociedad y el arte contemporáneo. Estas transformaciones se deben -según el autor- a la transnacionalización de los mercados simbólicos y las migraciones. Ambos espacios han servido de asidero a las estrategias de las artes impuras, en las cuales se ha perdido las nociones de autenticidad y de autonomía, pues todo consiste en un eterno pasar de fronteras, sin distinción de jerarquías. Para ampliar la información sobre el tema ver: Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*, ob cit. pp 288-304, y del mismo autor *La Globalización Imaginada*, México D. F, Paidós, 1999.

y de culturas múltiples”⁶¹, como espacios de representación que se moldean dentro de las formas expresivas de los artistas de estas diásporas.

La formulación de la diáspora contemporánea latinoamericana de fines de siglo, plantea la existencia de un nuevo espacio excéntrico de decodificación de los lenguajes artísticos ya no fuera de los centros, sino en su permanencia y participación dentro de ellos. El artista se convierte en la representación del inmigrante en el que – como escribe Jean Fischer- las formas nacionales y culturales se sobreponen, se contradicen, encontrándose simultáneamente aquí y en otra parte, dentro y fuera de los territorios físicos, produciendo por ende mapas culturales propios e individuales en los que se cruzan diversas trayectorias.

A pesar de esta aseveración de movimiento y de cruce de las diversidades, las prácticas artísticas latinoamericanas han consolidado el lugar de origen de una determinada topografía histórica y cultural; en la que se han dado respuestas a la localización de los cambios culturales, y de los lenguajes artísticos, ahora intensificados por las líneas de fragmentación simultánea, que traspasan los campos de significación residual, las diversas categorías que abarcan lo nómádico, las periferias, las subalternidades, las sexualidades, en la búsqueda de nuevos conocimientos que rompan con las categorías establecidas, y en la posibilidad de dotar de significado los espacios negados por la epistemología central moderna.

La diáspora contemporánea constituye la ambigüedad de un arte de prestamos múltiples, en movimiento permanente, que adecua a los lenguajes artísticos a lugares de acción múltiples, definidos como productos culturales de territorios, que se unen en medio de un *continuum* libre, a partir de un espacio desarraigante que combina diferentes estadios del ser, que recicla y transmite una diversidad de patrimonios y significaciones dentro de neoterritorios imaginales de representación. El desplazamiento contemporáneo indica cartografías rizomáticas, en las cuales las

⁶¹ Víctor Zamudio-Taylor: “¿Dónde está el Corazón ensangrentado?. ¿Dónde está el Cactus?. Tendencias artísticas contemporáneas de dislocaciones “Chicanas” y “Latinas”: notas sobre los trabajos de Amando Rascán, Jesse Amado e Íñigo Manglano Ovalle”, en *Atlántica*, nº 15, invierno, 1996, p 84. Las argumentaciones de Zamudio-Taylor se encuentran basadas en la permanente reinención como proceso que el arte latinoamericano y el chicano realizan sobre sí mismo. Esta reinención radicaliza las prácticas diferenciadoras que dislocan los lenguajes, pues estos han de ser sometidos a una traducción y al mismo tiempo se resisten a su traducción quedando atados a un proceso que no puede resumirse por lo multicultural, ya que las expresiones de Latinoamérica poseen un carácter propio, que tiene su origen en determinada topografía histórica y cultural, y al igual que su localización de cambios culturales, los cuales tienden a verse cada vez más condicionados por los diversos impulsos de la globalización.

individualidades múltiples se encuentran en la búsqueda y la realización de otras expectativas de enlace cultural y artístico-expresivo, que permitan componer otro tipo de elaboraciones signicas y simbólicas, “transmitiendo un sentido de lugar tanto físico como psicológico”⁶², debido a que este sentido se refiere a la constitución de un arte, que a partir de múltiples cruces -como argumenta la teórica Mari Carmen Ramírez-, considera la posibilidad de una recuperación del lugar de existencia, para la creación de un espacio que conciba denominadores comunes dentro de la multiplicidad cultural contemporánea en la cual puedan encajar sus discursos.

La diáspora artística contemporánea experimenta una serie de trayectorias enunciativas que abarcan los campos subjetivos y objetivos, de su estado desterritorializado, pues ya no se establece de nuevo en el territorio original. Este artista lleva consigo el patrimonio simbólico de un espacio complejo, y en el que se evidencia, por una parte los movimientos desde la especificidad del espacio latinoamericano, y por otra su actuación en los espacios donde estos movimientos diaspóricos se desenvuelven, y en los cuales demuestran que “quizás no existe retorno para nadie a su país natal: sólo notas de campo para su reinención”⁶³.

La necesidad de recrear el territorio original, deviene para estos artistas en desplazamiento, en el espacio de los recuerdos, en la reconstrucción híbrida de múltiples presencias que han conformado la experiencia diaspórica. Debido a la obligación de ubicarse como sujetos pertenecientes a espacios territoriales diversos. Espacios que el teórico cubano Gerardo Mosquera define en medio de los desplazamientos como la razón deontológica de la búsqueda de un espacio de arraigo; por lo tanto, “A veces, por más que uno se esfuerce, resulta imposible volver a

⁶² Mari Carmen Ramírez: “Inversiones: la Escuela del Sur”, incluido en: *Heterotopías*, ob cit: p. 130. Las elaboraciones signicas y simbólicas son argumentadas por la autora desde el poder de resignificación de las diásporas, en el cual los elementos expresivos constituyen posicionamientos conscientes de la realidad individual de los artistas, los cuales tratan de crear lugares que transmitan sentido a su espacio de acción, a sus procesos identitarios, por medio de la selección de elementos que se correspondan con sus experiencias en determinados momentos.

⁶³ James Clifford citado por Gerardo Mosquera en el ensayo: “Territorios ausentes”, incluido en el catálogo de exposición: *Territorios ausentes/Absent Territories*, Madrid, Casa de América, 2000, p. 21. Las argumentaciones de Mosquera sobre esta reinención del territorio de origen parten de las transformaciones que han tenido los movimientos diaspóricos a finales del siglo XX. Pues si bien anteriormente el territorio ausente se sufría como pérdida que se intentaba restablecer en el nuevo espacio esto siempre implicaba una nueva territorialización, una toma de espacio desde la ausencia y, por tanto, la de territorios presentes y en el presente. Estos territorios han sido desplazados –según Mosquera- por la definitiva ausencia del origen dentro de otros territorios de elaboración relacional de las migraciones artísticas, que presentan articulaciones complejas de las experiencias vividas por ellos mismos como entes activos de un proceso que reclama un pasaporte en blanco y sin fronteras.

afinar la nota con “los orígenes”, o con el estereotipo que de ellos ha sido construido. “Los orígenes pueden idealizarse(...) en una auto-exotización que tiene que ver tanto con el nacionalismo en el territorio propio, como una mitificación del territorio ausente para ejercer resistencia frente a la exclusión y el desprecio sufridos en el nuevo medio”⁶⁴.

Esta situación se hace patente en medio del contexto teórico y cultural contemporáneo que manifiesta la inclusión o la exclusión de los inmigrantes, de los sujetos poscoloniales dentro de la pérdida de las fronteras, y que estas han sido legitimadas dentro de los movimientos globalizadores, como lugares que implican las mudanzas no sólo de los capitales, si no también de los saberes, y donde los contingentes artísticos, parecieran representados por el giro enunciativo de las teorías multiculturales y poscoloniales, que representan a un cierto grupo de individualidades, que han partido de un territorio en común a otros iguales, para determinar el desprendimiento y la ausencia, como campos de resignificación del presente, en el que se habita y se ubican nuevas recodificaciones de las existencias, espacios en los que el inmigrante participaría en “la construcción del medio receptor, de su cultura(...) dentro de una proyección posnacional, que configura la legitimación de las neoidentidades en relación con sus territorios y culturas de origen”⁶⁵

Esta compleja construcción se resuelve en la creación de nuevos territorios imaginarios que se llenan de sentido, en medio de una posibilidad de ubicación dentro del territorio receptor, pues, es en este espacio donde se establecen los lugares de negociación y de renegociación, que responden a los estímulos globalizantes de la cultura contemporánea; y que implican a su vez la reinscripción de signos, rituales o relaciones que los distinguen tanto del territorio de partida como con el de llegada. De

⁶⁴ Gerardo Mosquera: “Territorios ausentes”, ob cit: pp 20-21. Para Mosquera estas posiciones pueden significar la ausencia completa del territorio original o la auto-otrorización ambas posiciones proviene de un juego o de una operación de enmascaramiento de las identidades para complacer los clichés de las teorías centrales.

⁶⁵ Gerardo Mosquera: “Notas sobre migración y dinámica cultural”, en: *Talingo*, <http://www.prensa.com/mensual/contenido/2000/06/25/hoy/talingo/migra.html>, (en línea), 13/03/01, pp.2-4. La aseveración de Mosquera se basa en las transformaciones que ha sufrido el concepto del inmigrante dentro de la cultura contemporánea. Según el autor las migraciones y otros desplazamientos humanos conllevan agudos problemas sociales y constituyen un componente clave en el trazado de la cultura contemporánea. Estas habían sido contempladas casi siempre bajo el signo del ghetto. El inmigrante se amurallaba en su diferencia, o era forzosamente encerrado dentro de ella, y desde allí interactuaba con el medio receptor. Esta situación parece haberse transformado ente la globalización y el auge migratorio contemporáneo, por medio de la gran influencia de los discursos poscoloniales en lengua inglesa, los cuales cambian el acento de los orígenes, del pasado, a un nuevo punto de vista en el que el inmigrante se torna en un sujeto activo de participación dentro del medio receptor.

allí que se configure un cambio de lectura en la rearticulación del arte de América Latina, a partir -de lo que Mari Carmen Ramírez, manifiesta como- los valores extraregionales y temas de carácter universal como la sexualidad, la condición femenina, etc, que servirían como indicadores de la asimilación de su condición individual, dentro de la condición del arte contemporáneo.

Las migraciones de artistas contemporáneos desde el ámbito latinoamericano han comprometido la figura del migrante, para ubicarse más allá de los parámetros de la diferencia, que en principio se desenvolvía como las marcas de identificación que manifestaba el espacio receptor entorno a los otros. Situación que ha traído consigo un cambio de apreciación de los sujetos diaspóricos, que no colocan su visión en su pasado, ni en las configuraciones de las diásporas fundacionales. En la actualidad el artista migrante, coloca su acento en su activa participación en la construcción de la cultura receptora y de su propia cultura, pues ya no es el extranjero que habita el ghetto de una identidad original, sino que éste se convierte en un sujeto activo de acción en el nuevo espacio al que accede.

La diáspora artística latinoamericana contemporánea bajo estas coordenadas debe ser analizada, como el principio de unas expresiones de carácter propio que han ensanchado su presencia, al nutrirse de diferentes y diversos espacios de significación, por medio de la "incorporación de expresiones metropolitanas/ centrales, que no sólo penetran y condicionan el imaginario regional, condenándolo a una reproducción pasiva o la duplicación mimética, sino que son también generadores de heterogeneidad (de diversidad y de multiplicidad) en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por calces y descalces producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales de traspasos que estimulan así la tacticidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reemplazo de materiales preexistentes(...) e

innovar respuestas ligadas a estrategias de recuperación de los fragmentos recortados”⁶⁶.

Los artistas latinoamericanos llevan a cabo este procedimiento en tiempos de espacios expandidos, que reclaman nuevos imaginarios, nuevas formas de representación en un momento en que las fronteras se han tornado frágiles, ante las constantes transformaciones de sus territorios y sus búsquedas individuales que se resuelven en “un desenlace lógico por una parte la ambivalencia de la relación del artista con la cultura occidental y por otra parte, de las contradicciones de los países independientes que fueron colonia”⁶⁷. De manera que, como argumenta el teórico pakistaní Rasheed Araen, -en sus análisis sobre las diásporas de los territorios anteriormente coloniales- el artista diaspórico se concibe en la ambigüedad del movimiento, en un de ni aquí, de ni allá. La ambivalencia de esta frase configura un artista que no puede ser sujetados a límites definidos, pues esta diáspora se determina en condiciones de movilidad en la que, “no pueden ser construidos desde una posición fija, ya sea geográfica, cultural o ideológica, ni tampoco su lealtad puede ser construida sobre la base de un compromiso a las aspiraciones nacionalistas”⁶⁸, debido

⁶⁶ Nelly Richard: “Modernidad, posmodernidad y periferia” en: *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989, pp. 46-47. Citada por: Gerardo Mosquera: “Islas infinitas”: sobre arte, globalización y cultura, en: *Mundialización y periferias*, Francisco Jarauta (ed.), San Sebastián, Arteleku, nº 14, 1998, p. 135. La recuperación de fragmentos esgrimida por Richard y afianzada por Mosquera en su ensayo viene determinada por los enlaces culturales que generan las culturas en sus distintos desplazamientos dentro de las formas poscoloniales plagadas de choques, encuentro y desencuentros, originando diálogos complejos en los cuales la invención, la mezcla, la multiplicidad, la apropiación y la resemantización, crean un laberinto de desplazamientos que aparece hoy marcado por la pluralidad de experiencias y el adelgazamiento de la metacultura occidental. Sobre el tema ver: Néstor García Canclini: “Remaking Passport, visual thought in the debate on multiculturalism”, en: *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed), Nueva York, Routledge, 1998.

⁶⁷ Rasheed Araen: “Ni aquí ni allá”, en *Arte, Sociedad y Reflexión*, ob cit: p 43. Con respecto a este desenlace, Araen nos habla de una condición ambivalente, pues el artista que se encuentra en medio de esta condición se encuentra en un espacio que no puede ser definido desde una posición fija, ya sea geográfica, cultural e ideológica, ni tampoco puede ser construida su lealtad sobre la base de un compromiso de aspiraciones nacionalistas.

⁶⁸ Idem: pp. 44-45. Las argumentaciones de Araen se dirigen hacia las formas representacionales generadas por el arte de las periferias, siempre atraídas por el poder enunciativo y legitimador de los centros, donde un anillo concéntrico de aceptación permite el acceso a ciertos tipos de lenguaje artísticos que permiten la continuidad de los discursos unificadores con respecto al arte. Esta situación pareciera diluirse ante los actuales movimientos diaspóricos, por lo menos en el caso del arte latinoamericano, al ser concebido como un arte de entre-medios, un arte que como manifiesta el artista mexicano Gómez-Peña, esta en el mundo, entre aquí y allá, pues cada vez se preocupa más por temas extrartísticos que transitan desde las identidades, la crítica política, los géneros, las territorialidades y los reciclajes. Para mayor información sobre estas posturas ver los ensayos teóricos a cargo Néstor García Canclini, Nelly Richard y Celeste Olalquiaga incluidos en el catálogo de exposición: *Art from Latin America/La cita transcultural*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 1993.

a que el movimiento y la práctica diaspórica, permite a estos artistas generar discursos por medio de las oscilaciones en que se manifiestan los lenguajes artísticos fuera de los estamentos de poder y de territorios fijos.

Las diversas inclinaciones y balances del arte latinoamericano, desde su constitución en la modernidad, han inaugurado en el espacio de la contemporaneidad el desarrollo y la presencia de múltiples de lenguajes comprometidos social y políticamente, a la par de que se desarrollen expresiones propias a partir de las heterogéneas apropiaciones, prestamos y reciclajes en el ámbito inter-nacional. La circulación es el espacio de formación de los lenguajes contemporáneos latinoamericanos, en los cuales aún se presencian los espacios negados por la modernidad occidental central, que en muchos casos sólo los toma como derivaciones de su operatividad de patrimonio de la humanidad, de un arte otro.

El arte latinoamericano contemporáneo es ubicado dentro de un carácter diferencial, que indica la posibilidad de fragmentación de los discursos centrales, que generan variantes excéntricas, que pretenden dotar de sentido las expresiones que se han construidos dentro del territorio latinoamericano, dentro de una dialogicidad entre los centros y las periferias. En la contemporaneidad el último momento diaspórico ha realizado el desplazamiento definitivo de las conceptualizaciones de un arte derivativo, para expresar y representar la constitución de la diversidad de sus historias particulares, y de esta forma remitir a un espacio de excéntrica que se evidencia en la transparencia de la sociedad contemporánea, -que en palabras de Gianni Vattimo- se expresa a través de una mayor complejidad.

La transparencia y la complejidad contemporánea ubica a las diversas realidades en medio de una excentricidad que tiene lugar en la formulación de diferentes posicionamientos en la esfera del arte contemporáneo, esfera en la cual -siguiendo las argumentaciones de Vattimo, "Han ocurrido muchas más cosas y muy diferentes: los llamados pueblos <<primitivos>>, colonizados por los europeos en nombre del recto derecho de la civilización <<superior>> y más evolucionada, se han rebelado, volviendo problemática de ipso facto una historia central y unificada(...) Junto con el fin del imperialismo y el colonialismo, otro gran factor ha venido a resultar determinante para la disolución de la idea de la historia y el fin de la modernidad: se trata del advenimiento de la sociedad de la comunicación. Así desemboca lo que se refiere a la <<sociedad transparente>>(...) no como una sociedad más <<transparente>>, más consciente de sí misma, más <<iluminada>>, sino como una

sociedad más compleja caótica incluso; y finalmente(...) que precisamente en este caos residen nuestras esperanzas de emancipación.”⁶⁹

Esta argumentación sitúa a la esfera contemporánea en medio de territorios ambiguos de enunciación y de representaciones múltiples, ya que si por un lado está el movimiento físico de los artistas anuncia relaciones distintas dentro de su formación geohistórica, por otro se configuran constantes desplazamientos y trasvases de informaciones de una sociedad tejida dentro de las redes de comunicación que construye permanentemente realidades múltiples, donde el arte latinoamericano de la última diáspora, no escapa de esta situación, más aún siendo un campo representacional y signico que se ha alimentado constantemente de sus desplazamientos, de los trasvases de información.

En la actualidad el fin de los metarelatos, la sociedad de la información y el avance del capitalismo, sumados a los grandes movimientos migracionales de finales siglo XX, han complicado los planteamientos de la centralidad con respecto a sus periferias, para ocasionar la entrada y circulación de otras formas de enunciación de carácter heterogéneo y donde las existencias de múltiples realidades en circulación, han replanteado la realidad de los artistas del tercer momento diaspórico, en estados de simultaneidad, formas estas, que se encuentran reflejadas en los posicionamientos teóricos que se realizan sobre los artistas provenientes de las periferias, que accionan y activan de forma consciente sus expresiones, a partir de las colocaciones de otras “configuraciones que están estableciendo los discursos diaspóricos, que resultan plausibles tanto para asir los procesos contemporáneos, como para establecer una plataforma de activa reivindicación social y cultural, -este tercer momento diaspórico contemporáneo implica- procesos de transterritorialización, extrañamiento, apropiación, resignificación e hibridación, imbricados en la construcción de una “cultura de frontera”(…) en la cual los elementos culturales del nuevo medio no sólo se

⁶⁹ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996. pp. 77-78. Las argumentaciones de Vattimo con respecto al advenimiento de los otros, de los llamados pueblos primitivos y colonizados como poder de enunciación junto con la presencia de la sociedad de la comunicación, han funcionado como medios de achatamiento de la realidad, pero este particular achatamiento se evidencia dentro de la fragmentación de una historia de curso unitario, a la disolución de los puntos de vista centrales o los llamados grandes relatos, generando un estallido de visiones de mundo y de un tomar la palabra por parte de un creciente número de subculturas que parece irrefrenable.

imponen, también se asumen(...) Se producen así orientaciones e invenciones de la metacultura(...) desde posiciones subalternas”⁷⁰

Los artistas diaspóricos contemporáneos, afirman una situación planteada ya por las vanguardias de la segunda diáspora; el desplazamiento como reconocimiento y entrada a los parámetros del arte occidental, desde las posiciones pertinentes a su realidad particular. Si bien en el siglo XIX el artista perteneciente al territorio latinoamericano se tiene como imagen de un país que se perfila en nación, la primera mitad del siglo XX se resuelve a partir de la afirmación de un lenguaje propio, y nacional, pero a finales del siglo XX la diáspora artística articula la ruptura de las fronteras con el occidente legitimador, más allá de los criterios de la nación convirtiendo en otro tipo las pronunciaciones de una cultura global en la cual “Hoy hay mucha y muy diversa gente haciendo “incorrecta” y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, reconstruyéndola desde una pluralidad de perspectivas. La explosión de estos procesos va a condicionar cambios(...) en la manera como muchos pueblos y naciones se piensan a sí mismos, y afectará las nociones mismas de pueblo, nación y nacionalidad”⁷¹

El artista diaspórico debe ser contextualizado en la actual globalización como un agente actuante, generador de otro tipo de conciencia. Una conciencia que ya no se basa en el auge migratorio y el encierro del artista en su diferencia, sino que se evidencia en torno a un pensamiento global, en el que se han roto las fronteras nacionales para dar paso tanto a la diáspora mental que se centra los trasvases de información y a la presencia del éxodo físico. Este tercer momento diaspórico de finales del siglo XX proyecta una revisión de lo que son y significan sus movimientos, pues ya no se propone el viaje realizado por la persona de un lugar a otro, en forma de un viajero común o el viaje formativo, o de reconocimiento, sino que se expresa una acción permanente dentro de los sistemas de representación global.

⁷⁰ Gerardo Mosquera: “Notas sobre migración y dinámica cultural”, ob cit. pp 5-11. Según el autor las nuevas configuraciones establecidas por los procesos diaspóricos parten de las cartografías que se han generado en el mundo contemporáneo a partir de varios agentes que evidencian las diferencias. Mosquera señala como espacios fundamentales la caída del muro de Berlín, los procesos migratorios, el auge del multiculturalismo, la expansión informativa y la diversificación del orbe global. Espacios que originan la intensidad de las dinámicas culturales y que condiciona en gran parte la nueva conciencia global.

⁷¹ Idem: pp 11-12. La explosión descrita por Mosquera parte apropiación y reciclaje de los elementos impuestos. Esto genera un cambio de orientación e invención de la metacultura global, pues hacer suyo lo ajeno, desde posiciones subalternas, conlleva una transformación de ambos lados, un estallido de la bipolaridad misma en que se plantea la acción. La nueva orientación busca hacer la cultura contemporánea desde otros laboratorios, o al menos participar activamente en su construcción.

El arte latinoamericano de finales de siglo XX evidencia los entrecruzamientos de diversos modelos representacionales, que a partir de que los desplazamientos convierten a la diáspora artística contemporánea del territorio latinoamericano, en espacios enunciativos que, “acusan rasgos poliformes sin precedentes, que redoblan los préstamos y reciclajes entre los sistemas estéticos en coexistencia(...) la diáspora artística tercermundista en el orbe desarrollado, aquel que por provenir de creadores multifocales comporta un eclecticismo superpuesto de enfoques, códigos y mensajes, independientemente del universo simbólico que represente”⁷², pues si anteriormente en la modernidad, el desplazamiento de los artistas ya marcaba el proceso poliforme del arte del subcontinente, en la contemporaneidad los artistas que han convertido a la diáspora en nómada, han exacerbado estas formas y toda materia significativa sirve para generar sentido dentro de la particularidad de sus realidades, en las cuales el movimiento se lleva como destino.

De tal forma que, “El artista inmigrante debe aceptar el reto que le impone el nuevo medio como vía para penetrar los límites del arte de Occidente. Esta experiencia supone la confrontación, el trauma. Por que vivir entre dos mundos exige también reorientación y voluntad integradora, reformulación de códigos y modelos para devolverle a cambio un arte despojado de retórica y exotismos”⁷³. En cuanto a posiciones como estas es necesario acudir a las reflexiones realizadas por el artista y teórico Rasheed Araen, las cuales aclaran la direccionalidad de la situación del artista inmigrante proveniente de las periferias, su presencia como agente en movimiento y su condición poscolonial en los centros, ya que estas presencias girarían en torno a que, “El movimiento del artista poscolonial hacia la metrópoli no era más que la continuación de una búsqueda de la libertad individual, la libertad y la autoexpresión(...) Si este empeño no logra su plenitud, en el sentido en que la voz del otro permanece marginada o frecuentemente no es escuchada, se debe a la

⁷²Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto: ob cit, p. 145. La representatividad del arte contemporáneo –como esgrimen las autoras- se determina dentro de una voluntad de afirmación de la estética tercermundista al margen de la “crisis de la centralidad”, una autoconciencia desprejuiciada de su hibridez, una jerarquización de lo popular y una liberación de las fronteras de lo potencialmente apropiable, que se explica en la asimilación creativa y fértil de lo exógeno que se extiende a la apropiación interna de todas las fuentes que nutren culturalmente al tercer mundo.

⁷³ Hilda María Rodríguez E: “La otra orilla”, en: *Atlántica*, otoño, nº 9, 1994, p. 89. Las reflexiones del artista inmigrante –escribe la autora- no pueden quedar en la nostalgia o en el énfasis de su diferencia -haciendo eco a los discursos etnocéntricos- es necesario hacer el legítimo reclamo sobre una pertenencia cultural común en cualquier “plaza”. En términos generales, el choque intercultural resulta enriquecedor para el inmigrante y la sociedad en la que se ha insertado.

contradicción de la propia noción de esta libertad. Parece que el anillo etnocéntrico que rodea la idea de libertad de expresión independiente en el Occidente no está concebida para ser cruzada por todos los seres humanos, sin tener en cuenta raza, color o credo. Cruzar este anillo, por lo tanto se hace necesario para desafiar aquellos que consideran que tienen derecho exclusivo a permanecer en el centro”⁷⁴

El anillo al que se refiere esta aclaradora cita, cada vez más se ve fracturado por los artistas en diáspora, los cuales aprovechan los cruces de la actualidad, superponiendo campos múltiples de expresión, ya que no sólo se encuentran determinados por el traslado físico, sino también por su diáspora mental. Esta contemporaneidad aparentemente interconectada manifiesta todo tipo de apropiaciones, desplazamientos, préstamos y reciclajes, los cuales funcionan a su vez como espacios de acción de lenguajes particulares, de territorios diversos, que desarrollan un discurso crítico sobre los problemas de la contemporaneidad en la transparencia de los tiempos globales y que necesita de nuevas categorías de análisis.

⁷⁴Rasheed Araen: ob cit. p 43. El posicionamiento de Araen al contrario del de Rodríguez, manifiesta las ambigüedades que se han creado en torno a los sistemas de pensamiento hegemónico en cuanto a los campos del arte. Si bien es cierto como escribe Rodríguez, debe producirse el reclamo de una plaza en una cultura es común, Araen argumenta que esta cultura en común genera anillos de penetración donde la voz del otro puede ser silenciada. Ambas opiniones muestran la ambigüedad y la complejidad del espacio diaspórico contemporáneo, en el que se presenta en común el desafío a los lenguajes a los centros legitimadores en medio de la fragmentación actual y la forma de accionar de la diáspora contemporánea en estos espacios.