



***El arte en México: autores,
temas, problemas***

Rita Eder, coordinadora

México, Fondo de Cultura Económica, 2002

por

MARÍA HERRERA LIMA

El conjunto de trabajos reunidos en este volumen emprende una indagación importante y necesaria sobre la historia del arte en México. La preocupación por los modos de escribir acerca del arte es parte de la conciencia adquirida en los estudios recientes en las ciencias sociales y los estudios históricos sobre el carácter de *texto* de la historia escrita, de ahí la pertinencia de considerar este hecho en todas sus implicaciones.

Quién escribe, desde qué horizonte teórico y vivencial, cuáles fueron las inquietudes y preferencias que sirvieron de guía a su estudio, y cuáles los públicos a los que se dirige son algunas de las preguntas necesarias para determinar la clase de texto producido, así como también la manera en que podemos juzgar sus méritos o establecer sus condiciones de validez. En el caso de los textos de historia del arte tenemos que considerar también las convicciones del autor sobre la naturaleza del arte, y como corolario, cuáles tendrían que haber sido los métodos más apropiados para su objeto de estudio.

Comenzar a ocuparse de estos temas pone de manifiesto no sólo la situación del acervo historiográfico recibido, sus limitaciones y aciertos recuperados desde nuevas perspectivas de análisis; también abre el de-

bate sobre el estado actual de la cuestión: no sólo cómo se ha escrito la historia del arte en el pasado sino cómo tendría que escribirse y re-escribirse ahora.

De estas preocupaciones se desprenden algunos temas importantes de alguna manera subyacentes en todos los trabajos reunidos en este volumen, como alusión al debate colectivo que le dio origen. Entre éstos, por su especial interés para la teoría del arte, podríamos mencionar los siguientes: en primer lugar, la cuestión de los tipos de explicación que ofrece el historiador del arte sobre las obras estudiadas: ¿se trata de una mera descripción con pretensiones de objetividad, o que aspira al menos a la clase de distanciamiento teórico que es posible en las ciencias sociales? ¿O se trata más bien de una interpretación y, como tal, emprendida desde el horizonte de creencias y valores del intérprete —e inevitablemente afectada por éste—, aunque al mismo tiempo pretenda ser sensible a las condiciones culturales de su contexto de producción?

En otras palabras, ¿qué clase de “lectura” es posible desde un contexto temporal y culturalmente distante al de las obras en cuestión? A esta vieja preocupación hermenéutica podemos añadir también la pregunta inversa: ¿qué sucede cuando los cronistas no tienen la suficiente distancia para valorar los acontecimientos narrados? ¿Cómo pueden distorsionarse las investigaciones demasiado involucradas con las creencias de una situación histórica concreta? Esta última es una de las preguntas que motivó en buena parte las investigaciones del volumen que aquí comentamos, y que condujo a sus autores a emprender nuevas lecturas del arte del siglo xx. Algo que no era posible en su momento porque la fuerza de la visión dominante no permitía matices, ni tampoco

percatare de otras corrientes y artistas, tal vez menores, pero no por ello menos significativos en la construcción de una visión de la modernidad mexicana en las artes, como la que emprende el trabajo de Rita Eder. De ahí que la visión que ofrecen estas nuevas perspectivas sea mucho más compleja y diversa de la que resulta de la lectura de los textos hasta ahora canónicos.

Este interés por acercarse al acervo de materiales sobre el arte mexicano con una mirada distinta condujo también a buscar otras fuentes, a considerar con mayor detenimiento y seriedad a autores poco estudiados o más o menos marginales a la tradición dominante, como es el caso de los estudios de Karen Cordero sobre George Kubler y de Dúrdica Šégota sobre Paul Westheim.

Este debate, que podría ser caracterizado como una búsqueda de alternativas teóricas entre posturas contextualistas o internalistas en la historia del arte, tiene también consecuencias en el terreno metodológico. La forma de describir las obras presupone adoptar una postura frente a la naturaleza del arte: ¿de qué clase de objetos se trata? ¿De obras aisladas y completas en sí mismas?, ¿o de elementos de algún conjunto que pueden ser no sólo objetos, sino prácticas o eventos, etc.? ¿Tienen alguna función? ¿Sirven o deben servir para algo? ¿Cuál es la actitud que deben adoptar ante ellas sus públicos? Y los historiadores o críticos ¿cómo pueden justificar su postura, a qué clase de argumentos pueden acudir y cómo afectan éstos sus modos de proceder, de investigar, de describir o interpretar (y no hay aquí usos inocentes del lenguaje)? ¿Hasta dónde debe ceñirse la interpretación a los lineamientos que le señala su objeto de estudio? O, en términos hermenéuticos, ¿cómo reconocer las preguntas que propone el propio objeto o texto para su lectura?

Parecería que en casi todos los trabajos reunidos aquí resuenan estos problemas y persiste una cierta tensión entre la defensa de alguna explicación de orientación universalista defendida por algunos de los historiadores estudiados y, por otro lado, el afán contextualista, que busca situar las obras en su situación particular y que rechaza las versiones totalizadoras de la historiografía hasta hace poco dominante en el arte mexicano. Están también presentes inquietudes teóricas que manifiestan convicciones metodológicas con pretensiones de validez general como, por ejemplo, los supuestos de una teoría semiótica o los intentos de proponer categorías de análisis relativamente estables.

De ahí, finalmente, llegamos al tercer paso o consecuencia en el terreno teórico: el de transitar hacia un posible diálogo entre la historia del arte y la teoría estética, hasta ahora visto con reserva y mutuas desconfianzas tanto por los historiadores como por los filósofos, pero que podría ser fecundo en el esclarecimiento de estos temas. Esto último apenas se sugiere o comienza a explorarse tentativamente, ya que el propósito inmediato del volumen, como lo señala Rita Eder en la introducción, es el de “precisar cómo habrían sido aplicadas algunas teorías del arte al estudio del arte mexicano” (p. 19). Los textos que me propongo comentar —sobre todo algunos, los más cercanos a mi trabajo por sus preocupaciones teóricas— así se lo proponen.

I.

Comenzamos por el trabajo de Karen Cordero, que busca recuperar a un autor insuficientemente reconocido (George Kubler) y comparar su acercamiento teórico con las visiones más arraigadas en el quehacer de los

historiadores de ese tiempo en México. De este estudio se desprenden problemas importantes, en especial el de la validez de las categorías del arte europeo confrontadas con objetos ajenos al canon occidental. Más allá de la preocupación por el eurocentrismo —inevitable en la práctica para culturas híbridas como la nuestra— en un nivel más profundo e interesante, se trata de preguntarse hasta qué punto las categorías surgidas de una cierta realidad histórica particular pueden contribuir a la comprensión de objetos que proceden de tradiciones culturales distintas.

En lo que se refiere a los orígenes europeos, y más concretamente idealistas, de las tradiciones de interpretación histórica no debería tal vez sorprendernos el constatar que las dos versiones rivales que se enfrentan en estos debates se alimentan de fuentes comunes. La historia nacionalista que construye una narración heroica de un pasado mítico tiene raíces en la filosofía de la historia hegeliana (y en su posterior paso por el marxismo), mientras que las propuestas universalistas, como la que defiende Kubler, pueden vincularse con un cierto sustrato antropológico o de una antropología filosófica en la tradición del neo-kantismo alemán.

Karen Cordero identifica algunas de las contradicciones latentes en el proyecto nacionalista, que busca establecer al mismo tiempo esencias inmutables de lo mexicano y hacer depender la historia del arte como narración de las contingencias de las necesidades sociales o políticas. Una primera motivación para acercarnos a la obra de Kubler es la de contrastarla con ese proyecto nacionalista de la historia del arte mexicano, ya que la suya es una visión internalista, cuyo centro lo constituye el hecho estético. Esta

manera de entender el arte postula una cierta autonomía de la “voluntad artística” o voluntad de forma, como un rasgo que caracteriza a épocas y culturas y no se refiere solamente a voluntades individuales. De ese modo, el arte es a la vez una forma de ver el mundo arraigada en circunstancias históricas concretas y un objeto cultural con pretensiones de validez más generales o universales. Para que esto último sea posible, es necesario suponer una cierta constancia en la manera de manifestarse de esa voluntad artística a través de diferentes épocas o culturas, a pesar de que adopte formas específicas en cada una de ellas. La tarea del historiador consistiría entonces, en buena medida, en identificar e interpretar esas constelaciones formales.

Este enfoque morfológico de Kubler, como lo describe Karen Cordero para distinguirlo de los formalismos más estrechos, permitiría entonces estudiar la producción artística de otras culturas a partir de una cierta lógica interna de esa práctica, más allá de sus diferencias particulares. De ese modo, el estudio del arte precolombino le presentaba a Kubler a la vez un reto y una oportunidad para acercarse de manera fresca a un objeto no codificado previamente en términos estéticos. La antropología habría de proporcionarle herramientas metodológicas que permitían ampliar el objeto de estudio hacia otros artefactos culturales, evitando sin embargo explicaciones deterministas que negaran la relativa autonomía del hecho estético.

Ésta es una aproximación teórica distinta, por su arraigo en concepciones europeas, a la que resultaba usual en la historiografía nacionalista mexicana. Si para la primera se trataba de alejarse de las visiones asociadas a los regímenes políticos totalitarios de prin-

cipios de siglo (stalinismo y fascismo) y de defender la autonomía del arte, para la segunda, en cambio, el estudio de cualquier manifestación cultural debía vincularse con el proyecto de construcción de una identidad nacional propia, como eco de la preocupación constante de los nuevos estados poscoloniales.

La historia del arte que se desprende de la propuesta de Kubler se abre hacia los estudios antropológicos y culturales, sugiriendo conexiones con algunos enfoques más recientes en la disciplina. De acuerdo con Karen Cordero, Kubler manifestó un interés temprano por el estudio del lenguaje y los recursos retóricos empleados por los historiadores del arte; en especial, se concentró en los usos metafóricos de esta forma de discurso y con ello se anticipó a algunos trabajos teóricos sobre estos temas en nuestros días. Ella señala su posible afinidad con autores como Jacques Derrida o Paul Ricoeur, entre otros, aunque cabría mencionar también a la tradición hermenéutica en general, y en especial al trabajo de Hans Blumenberg sobre las metáforas como paradigmas culturales.

Finalmente, es interesante destacar que Kubler se propuso también investigar las razones por las que no se había apreciado en su tiempo debidamente el valor plástico de la antigüedad americana, y las halló, al menos en parte, en los prejuicios de los coleccionistas europeos, que privilegiaron objetos de otras culturas (Asia o África) y que, a partir de éstos, desarrollaron una concepción de lo *primitivo* a la que no se ajustaban los vestigios de las culturas mesoamericanas. Si bien esto supone adoptar la perspectiva europea, externa a los intereses del contexto nacional de su tiempo, no deja de ser interesante su defensa del arte y de su historia co-

mo una actividad humana con una esfera propia, legítima, y a la vez vinculada al ámbito más amplio de la producción de artefactos culturales en general.

En otros trabajos sobre la época colonial, tratados también por la autora del ensayo que comentamos, pero en los que no podría detenerme ya ahora, Kubler manifiesta también su originalidad y las ventajas que le aporta su punto de vista teórico y la libertad de no pertenecer al medio profesional nacional, aunque mantuviera con éste relaciones estrechas de trabajo y amistad.

2.

Siguiendo un orden temático más que secuencial, pasamos ahora al trabajo de Dúrdica Šégota. En éste, a pesar de su brevedad, la autora nos presenta una excelente y cuidadosa historia intelectual de Paul Westheim, considerando tanto su trabajo como crítico como el de estudioso del arte prehistórico. Intercaladas con el relato autobiográfico, nos ofrece reflexiones importantes sobre temas fundamentales para el historiador y el crítico de arte.

De manera en algunos aspectos semejante al caso anterior, al tratarse de un extranjero que proviene de un contexto teórico y cultural diferente, se defiende una postura universalista, pero conseguida no obstante de manera distinta. Para Westheim lo central en el arte no es el qué sino el cómo, adoptando un enfoque cercano a posturas pragmáticas que dotan de actualidad a su propuesta.

Entre otras consecuencias de lo anterior, se torna obsoleta la distinción entre lo figurativo y lo no figurativo, y le resulta posible también acercar de manera no arbitraria productos artísticos que provienen de contextos temporales y culturales remotos.

El vínculo expresivo sería la clave para establecer esas afinidades, en su caso, entre el expresionismo europeo y el arte prehispánico, así como para justificar su preferencia por algunos artistas mexicanos, como en el caso de la obra de José Clemente Orozco.

La defensa de lo universal como universalidad de la expresión o lo expresivo, como una cualidad peculiar vinculada al cuerpo y los sentidos, le permite postular al arte como un modo de hacer (y de ver) artefactos capaz de trascender contextos culturales e históricos particulares, como lo pone de manifiesto la bien escogida cita en que Westheim describe al pintor Orozco como “el artista que creaba significados a partir de las energías” (p. 327). Esta manera de entender lo universal en el arte como un valor que trasciende contextos temporales puede ser postulada como *lo bello* una vez que se deslinda a esto último de su identificación con la belleza natural; así no hay contradicción para incluir en ello lo monstruoso, o cualquier otra manifestación artística no canónica. En otras palabras, los criterios de inclusión en el canon han sido trastocados y se abre la posibilidad de resignificación desde contextos distintos al del origen de las obras. Estos objetos podrán ser recuperados por otros públicos en atención al sustrato antropológico común de su capacidad expresiva.

No es posible hacer justicia a este trabajo en tan breve espacio; baste decir por ahora que su enfoque me parece muy sugerente y que estoy de acuerdo con su afirmación de que no debemos centrarnos solamente en señalar las limitaciones o errores de estos estudios pasados, sino también acercarnos a ellos como fuente de ideas nuevas, poco consideradas hasta hoy.

3.

De los últimos dos trabajos de los que me ocuparé, el segundo del investigador Renato González Mello, y el de la modernidad y los modernismos de Rita Eder, podré ofrecer solamente algunos comentarios breves.

Renato González se pregunta por las razones del olvido o la intrascendencia del arte de la llamada generación de la ruptura, a la vez que propone una manera alternativa de considerar ese momento de cambio en el paradigma del arte mexicano.

¿Por qué estos artistas de la ruptura no consiguieron ocupar en la memoria colectiva el lugar de lo que pretendían reemplazar? Su éxito, aunque no pueda atribuirse solamente a ellos, fue más bien el de señalar el fin de una época y de una manera de vincular el arte con la identidad nacional. Es esto último lo que interesa estudiar a González Mello, desde la libertad ganada con la distancia temporal respecto a las preocupaciones de los primeros historiadores o críticos que se ocuparon de reseñar este momento. El énfasis en la idea de ruptura, justificado entonces por el afán de establecer un programa estético diferente al muralismo, consagrado y al mismo tiempo ya obsoleto, ha de ser desplazado con el tiempo por otras consideraciones y valoraciones. Resulta por ello importante ahora emprender nuevas estructuraciones de esos temas y corregir algunas distorsiones en las que a juicio del autor incurrieron los historiadores del pasado reciente.

La idea de la ruptura es insuficiente para dar cuenta de todo lo sucedido; Renato González postula en su lugar la idea del “simulacro”. Éste sugiere a su vez formulaciones interesantes: se asocia a la idea de lo verosímil (aquello que se asemeja a lo real o lo verdadero sin confundirse con éste) y de modo más general a la noción de lo ficticio.

O también, si se añade la ironía, puede asociarse a la parodia. Si bien en sentido estricto significa lo que se hace pasar por lo real o lo verdadero, puede tratarse de un engaño o una forma neutral o inocua de presentar algún aspecto de lo real (como en los simuladores de computadora). Teóricamente, creo que resulta más pertinente vincularlo con la idea del “ver como” de Wittgenstein que con la noción de la mimesis platónica con la que lo vincula el autor a partir de la propuesta de Fredric Jameson.

Tampoco creo que haya que preocuparse demasiado por el posible anacronismo, ya que esta idea no es algo que hayan inventado los posmodernos. La noción de simulacro, como se ha manejado en las artes desde los situacionistas (en los años cincuenta) alude a la intención de difuminar o borrar la distinción entre el arte (como objeto o práctica cultural) y el mundo real. Esta afirmación sobre la confusión de ámbitos está presente también en la idea de la “cultura del espectáculo” de Guy Debord.

En los casos presentados por el autor, sobre una “historia ficticia” del arte y en especial en la falsa biografía de un pintor no existente (Torres Campalans) en la novela de Max Aub, la idea del simulacro funciona de manera espléndida.

No tanto en el caso de la serie de pinturas de Vicente Rojo, ya que éstas fueron realizadas y exhibidas de manera tradicional, y no hay nada que “abolir” en ellas (a pesar de su título: Negaciones). Más bien parece tratarse de un juego formal con la noción de estilo o técnica pictórica, de ahí que la sugerencia de Jorge Alberto Manrique de considerarlas como “disfraces” (o máscaras) como algo que se sobrepone al motivo o imagen que se repite, me parece más adecuada; sin negar, por otra parte, que algu-

nos aspectos (como la idea de la “serie” o la de situar la autenticidad de la obra en el “gesto” de la autoría) podría vincularlas con la noción de simulacro de Jean Baudrillard.

Resultará claro a estas alturas que tomo con una dosis amplia de escepticismo algunos de los pronunciamientos grandilocuentes de los artistas y teóricos recientes. Ya el tiempo dirá qué y cómo desaparece o cambia, hasta dónde se deconstruye o se reconstruye la producción y recepción de las artes. Por ahora quisiera al menos sostener que la noción de simulacro resulta más exitosa en la política que en las artes, y que, en todo caso, parece más pertinente como recurso explicativo en casos puntuales que como categoría con pretensiones de validez general.

El ensayo comentado continúa con una interesante discusión acerca de las implicaciones de extender estas nuevas aproximaciones teóricas al entendimiento del arte actual, tanto como a una mirada revisionista de su historia. No puedo detenerme ya en sus observaciones sobre Marcel Duchamp y sobre algunos filósofos del arte, como Arthur Danto, que merecerían sin duda una consideración más cuidadosa. Baste en todo caso insistir en que se trata de un trabajo original, lleno de afirmaciones polémicas y observaciones interesantes, como invitación a los posibles lectores de este volumen.

4.

Finalmente, el trabajo de Rita Eder que cierra el libro vincula la reconstrucción de la historia del nacionalismo mexicano en las artes con las ideas de modernismo, modernidad y modernización, que como supuestos teóricos informan la historiografía recibida sobre esa época, además de aportar ahora al historiador del arte un recurso analítico valioso.

Inicia con el comentario de la *Historia del arte en México*, del poeta modernista José Juan Tablada, como obra de un viajero bien informado sobre la modernidad internacionalista, que al mismo tiempo manifestó un gran entusiasmo por la valoración de lo propio. De ello se desprende su interés no sólo como texto historiográfico sino como exponente de una nueva manera de concebir la relación con el pasado; ahí radica también su concepción de la modernidad, como acertadamente señala Rita Eder, y no tanto en los usos no siempre consistentes del término “moderno” o modernidad por parte de este autor.

Tablada ofrece una interpretación de la historia del arte desde la antigüedad prehispánica y su paso por la Colonia hasta el siglo XIX, que califica como “moderno” a partir de sus convicciones liberales y de su idea de un arte a la vez original y legítimo en sus aspiraciones y logros, más allá de los cánones clásicos. En especial, su historia se refiere a ese periodo moderno decimonónico y a la obra de sus contemporáneos, introduciendo, en su afán por legitimar una tradición propia, muchos de los temas y postulados de la historiografía nacionalista.

No obstante, será durante la gestión de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, cuando el ya para entonces viejo discurso del modernismo porfirista se transforme en lo que habrá de ser el discurso dominante por muchos años en la interpretación de la cultura mexicana. El indigenismo se convierte entonces en política cultural y se construyen, como dice Rita Eder, la imaginería de un pasado utópico y las nuevas categorías para describir nuestra realidad nacional.

Pero este proceso supone también el rechazo de lo extranjero y la distorsión —en

su afán selectivo—de las crónicas de esa época. Se ignora o desdeña la participación de extranjeros y la presencia de otros motivos o influencias en nuestra vida cultural, de manera que, en palabras de la autora: “la historia de la recepción de las vanguardias en este país aún está por hacerse cabalmente” (p. 348).

Una versión más refinada del concepto de modernidad mexicana se encuentra en la obra de Octavio Paz, en particular en *Los hijos del limo*, y en su revaloración de la obra de Rufino Tamayo. Más que la continuidad de la obra de este pintor con el muralismo, enfatiza sus diferencias: la modernidad no es sólo novedad sino recuperación de un sustrato psíquico presente desde la antigüedad premoderna. En eso consistiría la “esencia” de lo mexicano y no en el recuento anecdótico de los muralistas o en la pintura del realismo social.

La presencia de estos usos del término modernidad, sostiene Rita Eder, referidos no solamente a la cronología, sino al sentido de nuestra historia y su inserción en la historia universal, hacen necesaria una reconsideración y ordenamiento de las distintas “modernidades”.

Para comenzar, habría que distinguir entre la modernidad como modernización o progreso (material, tecnológico, etc.) y la modernidad estética como conjunto de posturas teóricas, o interpretaciones sobre el sentido de la historia de los movimientos y las obras de arte. Con el propósito de analizar estas distinciones y la manera en que estas nociones se han relacionado entre sí en la historiografía reciente, Rita Eder considerará algunos textos importantes, en la medida en que suponen una nueva manera de ver estos temas, en la parte final de su trabajo.

En primer lugar, un conjunto de ensayos de Fausto Ramírez que constituyen un tipo de enfoque distinto a las versiones unificadoras de la historia del arte mexicano. Distinto en sus criterios para organizar temáticamente su trabajo, ya que en vez de recurrir a las divisiones cronológicas establecidas más bien las cuestiona o precisa; también en sus recursos metodológicos y las nuevas categorías que introduce, como por ejemplo las de género o etnicidad.

La suya es entonces una historia que rechaza estereotipos y propone nuevos ejes de análisis, consiguiendo con ello reformular problemas importantes y ofrecer un relato más complejo y pormenorizado de las imágenes de la vida cultural y social, así como también de los discursos que dieron cuenta de aquéllas. Uno de los méritos que la autora reconoce en esta colección de ensayos es el de haber conseguido articular, a partir de los conceptos de modernismo, modernización y modernismo nacionalista —como categorías críticas flexibles—, una visión renovadora de finales del siglo XIX, que establece conexiones con las décadas siguientes de manera no convencional o a contrapelo de las concepciones recibidas.

Para concluir, Rita Eder comenta el catálogo de la exposición *El gran sueño de la modernidad*, en particular la contribución a éste de Olivier Debrouse. Este autor se refiere también a las nociones de modernidad en la vida política y económica y en las artes, con especial atención a la condición anómala que tuvieron éstas en el contexto de subordinación o marginalidad de los países subdesarrollados. Investiga la viabilidad de algún concepto de modernidad alternativa a partir de la experiencia de esas realidades distintas, y considera las objeciones que se esgrimieron contra las propues-

tas plásticas mexicanas (como la de Tama-yo) desde perspectivas externas, como la del crítico norteamericano Clement Greenberg, que transforma el credo formalista en la norma para la modernidad plástica de su tiempo.

Sin detenernos en sus consideraciones sobre las diferentes vanguardias en la pintura mexicana, es importante destacar su objetivo de reconstruir diferentes trayectorias en estos recorridos, en sus entrelazamientos e influencias, que no se limitan a la recepción de lo que viene de Europa o Estados Unidos, sino que, como ya lo había señalado Octavio Paz, han transitado en las dos direcciones.

Rita Eder discute la relación de este autor con la propuesta de Marshal Berman —acerca de la cual podríamos expresar numerosas observaciones y desacuerdos— y con otras propuestas, para acotar y precisar los sentidos de la modernidad en las artes. Pero, ante todo, reitera el interés de estos trabajos, junto con los demás que conforman el volumen, por iniciar un debate sobre las maneras de escribir y re-escribir la historia del arte en México.