

Un debate sobre la idea de contemporaneidad en las artes visuales latinoamericanas. Desde dónde y desde cuándo.

Matías Allende Contador

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA), Universidad de Chile
matias.allende@ug.uchile.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-06-21
ACEPTADO: 2022-06-29



RESUMEN

Analizaremos parte del debate sobre lo moderno y lo contemporáneo en el arte latinoamericano, discrepando con las perspectivas posmodernas hoy predominantes en la literatura artística regional. Para ello se analizarán libros recientes de dos autores influyentes y representativos de esa perspectiva: Gerardo Mosquera y Andrea Giunta. Para ello, utilizaremos un marco teórico y metodológico interdisciplinar, con aportes de los estudios culturales latinoamericanos, la historia de las instituciones y la teoría de la historia. Sostenemos la hipótesis de que este tipo de interpretaciones omiten la densidad histórica del campo cultural regional, como ejemplo usaremos el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, fundado en 1947. El artículo pretende ser un aporte en relevar las instituciones culturales latinoamericanas de la medianía del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Moderno; Contemporáneo; Arte Latinoamericano; Posmodernidad; Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

RESUMO

Vamos analizar parte do debate sobre o moderno e o contemporâneo na arte latino-americana, discordando das perspectivas pós-modernas atualmente predominantes na literatura de arte regional. Para isso, analisaremos livros recentes de dois autores influentes e representativos dessa perspectiva: Gerardo Mosquera e Andrea Giunta. Para isso, utilizaremos uma estrutura teórica e metodológica interdisciplinar, com contribuições de estudos culturais latino-americanos, a história das instituições e a teoria da história. Hipotecamos que este tipo de interpretações omitam a densidade histórica do campo cultural regional, como exemplo utilizaremos o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, fundada em 1947. O artigo pretende ser uma contribuição para o estudo das instituições culturais latino-americanas em meados do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Moderno; Contemporâneo; Arte Latino-americana; Pós-modernismo; Museu de Arte Contemporânea da Universidad de Chile.

ABSTRACT

We will analyze part of the debate on the modern and the contemporary in Latin American art, disagreeing with the postmodern perspectives currently predominant in the regional artistic literature. To do so, we will analyze recent books by two influential and representative authors of that perspective: Gerardo Mosquera and Andrea Giunta. To do so, we will use an interdisciplinary theoretical and methodological framework, with contributions from Latin American cultural studies, the history of institutions and the theory of history. We hypothesize that this type of interpretations omit the historical density of the regional cultural field, as an example we will use the Museum of Contemporary Art of the University of Chile, founded in 1947. The article intends to be a contribution to the study of Latin American cultural institutions in the middle of the twentieth century.

KEYWORDS

Modern; Contemporary; Latin American Art; Postmodernism; Museum of contemporary arts of University of Chile.

INTRODUCCIÓN

Desde el cambio de milenio, la intelectualidad artística chilena ha abrazado sin dudar la crítica a las instituciones (y a la idea misma de institucionalidad), llegando a constituirse como una base de su quehacer teórico, historiográfico y práctico, asumiendo para ello y de buena gana las propuestas de cuño teórico posmoderno que comenzaron a proliferar en la década de 1980, sin problematizarlas demasiado. Un ejemplo de esto lo encontramos en el libro *Copiar el edén: arte reciente en Chile* (2006), referente ineludible en el que una de sus tesis principales esgrimida por el editor –y uno de los autores del libro– el crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, es que la producción artística en Chile era “excesivamente universitaria”; tesis que fue recogida por la escena artística local con una suerte de desasosiego. Pensemos que generalmente en Europa o, en el plano regional, en Argentina, los artistas no se forman en universidades (prefieren las Academias o Escuelas libres), y sin embargo tienen mayor presencia en el escenario internacional de arte contemporáneo.

Estas comparaciones son provechosas, puesto ¿es ese el motivo por el cual el arte chileno no está inserto en importantes exposiciones internacionales de arte contemporáneo? Me apuro a pensar que de esta pregunta derivada de la propuesta de Mosquera se desprenden un problema y una pregunta: el problema radica en el hecho de restar valor a la enseñanza artística universitaria sin comprender los procesos universitarios o dar cuenta acabada de ellos, y la pregunta, ¿cuáles serían las obras que se consideran en esos momentos de lo contemporáneo? Respecto al tema de la formación artística universitaria, es algo que sin duda merece un mayor tratamiento histórico, y para el problema del tiempo y el lugar, hay que atender el problema político –más que estético– que encierra dicha definición, la de “arte contemporáneo”.

Tanto la obra de Mosquera como la de la argentina Andrea Giunta serán utilizadas en el presente artículo para referir a dos autores influyentes en los programas de enseñanza artística local a nivel universitario, uno por el lado de la crítica, y la otra por el lado de la historia del arte. Ambos ejemplos nos servirán para dialogar críticamente con las tendencias teóricas predominantes, situando a estas en una discusión de más largo aliento respecto a las categorías de arte moderno, arte contemporáneo y vanguardia, las que movilizamos para comprender marcos de desarrollo epistémicos sin presentismos, sino atendiendo a las escenas intelectuales que les dieron un espesor social importante, por ejemplo, con la creación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) en 1947, un momento en que estos debates se mostraron particularmente prolíficos y que sin embargo estas perspectivas actuales parecen omitir o desconocer completamente.

LAS DISCUSIONES SOBRE LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

“Lo moderno” y “lo contemporáneo” son categorías que operan de manera distinta dependiendo del período en que se formularon, así como también dependiendo de la perspectiva teórica que las moviliza. A su vez, es indudable que al contemplar estas características se debería estimar el valor de pensarlas en términos situados, no sólo en términos locales, sino geopolíticos.

La filósofa Hannah Arendt, señalaba que: “(...) políticamente, el Mundo Moderno, en el que hoy vivimos, nació con las primeras explosiones atómicas. (...)” (1958: 18). Ahora bien, para cierta historiografía hoy canónica (de gran recepción en nuestro continente) –Braudel, Huizinga o Wallerstein– la “Era” Moderna se iniciaría con la expansión del capitalismo mercantil europeo condicionado con la llegada de estos al territorio *a posteriori* americano (1492), y concluiría con las Revoluciones liberales signadas por la Revolución Francesa (1789). Un largo período donde se configuran horizontes de expectativas diversos, tanto económicos, como políticos y sociales; y como señala Grínor Rojo (2014), la modernidad en América Latina tras las guerras de independencia se vuelve el horizonte para los poderes hegemónicos (sean representados por quién fuere). Ya volveremos a la distancia entre “mundo” y “era”.

Así fue como desde finales del XVIII se instaló el uso de la categoría “contemporáneo”. Esa “Era contemporánea” en tanto distinción histórica va a depender del lugar y del momento en que se apropia y moviliza este concepto. Respecto a la historiografía, central en estas propuestas de periodizaciones, no es lo mismo –por ejemplo– la Escuela inglesa, donde no es hasta el reequilibrio de las fuerzas imperiales con la Primera Guerra Mundial que se va a utilizar la categoría de *Contemporary History*; que la española, donde se sostenía, a comienzos del s. XX, que toda la historia del siglo XIX era historia contemporánea (suponemos por convención ante los sucesos tras el bonapartismo). Pero fue en Francia donde se configuró, desde un fuerte aparato académico durante la Tercera República (1870- 1940), está noción de Era Contemporánea que sería asimilada por la intelectualidad latinoamericana.

Por lo anterior, la categoría de lo contemporáneo –al haber nacido en el marco de las revoluciones liberales–, tuvo una doble acepción: por un lado, una conciencia de querer ser “contemporáneo”, y por otro, un tiempo histórico específico. Otro rasgo relevante es que, con ella, se ha vuelto posible historizar a un sujeto de la historia renegado, “el pueblo”, es así como rompe convenciones entre lo erudito y lo común, y la historia contemporánea, que se preocupa por “lo popular” en un comienzo, pasa a tratar el momento de afirmación de lo político en las sociedades y en el mundo (Aróstegui, 1996, 2006).

Sin embargo, en ningún momento –y allí el libro clásico del historiador argentino Tulio Halperín Donghi *Historia Contemporánea de América Latina* es un buen ejemplo– la noción de Era Contemporánea es reactiva a la modernidad; por lo tanto, aventuramos que la categoría “mundo”, refiere a un espacio situado y localizado donde se vive un paradigma epistemológico, mientras “Edad” o “Era” a un lugar es-

pacio-temporal administrable y acotable dentro del recorrido histórico.

A su vez, como señala la historiadora también argentina Patricia Funes (2006), con la entrada del siglo XX en nuestro territorio se produce una crisis de la modernidad modélica, resultado en gran medida de la Primera Guerra Mundial (con una crisis del modelo primario exportador que, hoy, considera también una pandemia). Esta crisis orgánica, en términos *gramscianos*, lleva a que intelectuales regionales como Henríquez Ureña, Vasconcelos o Ingenieros, articulen propuestas teóricas y políticas donde el sujeto de la era contemporánea, el pueblo, encuentre fórmulas para la agencia de la modernidad; un período cultural que Grínor Rojo denomina como “segunda modernidad” (2014).

Ahora bien, volviendo a la cita anterior de Arendt, ese “Mundo Moderno” post-nuclear sumamente individualizado es –tal vez– la contemporaneidad, y posiblemente uno donde se produce el arte contemporáneo. Un mundo de un “individualismo asocial absoluto” (Hobsbawm, 1998), donde se han radicalizado algunas tendencias modernas (particularmente el liberalismo del siglo XIX), proceso que con el avance de la Guerra Fría queda cada vez más claro. El “Mundo moderno” *arendtiano*, el mundo actual que traemos a colación, es un momento contemporáneo que, pensando en el historiador español Julio Aróstegui, constituye el cénit de “lo moderno”: “Con la revolución liberal, en definitiva, el concepto de contemporaneidad (...) era una nueva forma de modernidad, en cuanto que era desembocadura y resultado de la modernidad ilustrada, del proyecto de racionalización ilustrado” (2006: 2-3). En territorios como el Tercer Mundo, con movimientos de liberación nacional y revolucionarios mediante, se expande el ideal de una modernidad política democratizada a profundidad y una modernización de todas las capas sociales (Salomone, Rojo y Zapata, 2003); lo contemporáneo pensado desde el centro sería por lo tanto aquello a lo que habría que reaccionar desde el plano regional.

Por otro lado, para el filósofo Søren Kierkegaard la contemporaneidad no es vivir en simultáneo en un tiempo compartido, sino más bien el compromiso de conciencia y convivencia del pasado y el presente (en el presente mismo). Esta noción filosófica de lo contemporáneo empezó a tener un significado histórico tras el fin de la Segunda Guerra Mundial para diferenciarse en términos de época con lo moderno (Osborne, 2012- 2013). Las implicancias políticas de esta postura no son menores, pues esa convivencia significa amilantar cualquier pretensión de desarrollo de modernidades locales, que proyecten futuros para sus sociedades en diálogo con el mundo, no determinados por los sectores dominantes de la política global. Esa supuesta aldea global (tan en boga para la década de 1960), supuso la ficción de un presente en simultáneo y un pasado que se administra en el presente mismo, de allí el presentismo como síntoma de nuestros debates políticos actuales. Lo contemporáneo no sólo demanda el aquí y el ahora, sino que también cancela la posibilidad de futuro que entraña la modernidad. Puesto que “(...) la ficción de la contemporaneidad es necesariamente una ficción geopolítica” (Osborne, 2013: 82).

En definitiva: ¿dónde es el ahora? El mercado transnacional es hoy la forma social y espacial de un tiempo unitario de la experiencia histórica. El neoliberalismo como ideología capitalista es la forma actual que asume ese Mundo

Moderno presentista y asocial, un espacio sin fronteras y donde el tiempo funciona para quienes pueden acceder a la experiencia histórica. Ese “dónde” que instala el filósofo Peter Osborne para situar la contemporaneidad, no debe pensarse únicamente en términos territoriales, sino también ideológicos. Toda experiencia política, estatal o comunitaria atraviesa y construye nuestra relación con el medio. Así, la toma de conciencia de esa ideología operativa en nosotros, que determina nuestra experiencia actual, le da relieve a los accidentes críticos de esa misma ideología.

Volviendo a la pregunta por “lo moderno” en las artes, Habermas precisa que la modernidad estética no es equivalente a los modernismos y, habría que agregar –más radicalmente cuando pensamos en América Latina–, que ni la progresiva autonomía kantiana que derivó en las propuestas de que ciertas vanguardias serían la forma “pura” de modernidad (y tampoco de contemporaneidad); cuando eran expresiones a las que hoy nos referiríamos como “de nicho”.

Por supuesto, se suma también esa vertiente filosófica que nace con nuestro período contemporáneo y que tematiza los objetos de producción simbólica: la posmodernidad, la cual es genéticamente antimoderna (Habermas, 1984) y vuelve a la idea de hiperindividualización de la sociedad contemporánea. En la misma clave y sin ser exactamente homologables, pero tocando la misma tecla, hemos visto como desde la filosofía que aboga por “políticas emancipatorias” –Rancière, Deleuze o Badiou– o el regreso a prácticas espirituales ligadas a la naturaleza o a las tradiciones comunitarias indígenas (con una fuerte cuota de exotización), han llegado –así como llegaron las vanguardias de principios del s.XX– para alimentar las mismas instituciones que criticaban, generando nuevos programas y evidenciando que, sin cambio ideológico, es difícil que la contracultura no pase a ser cultura oficial al poco tiempo de nacida; lo que en el marxismo se denomina como proceso de subsunción.

Las formas temporales de “modernidad”, “vanguardia” y “contemporaneidad” están subsumidas una dentro de la otra, rigiendo como principio general la primera. Pero se instaló la necesidad de compartimentar ciertas obras, para ciertos períodos, apenas terminó la Segunda Guerra Mundial y caracterizado por la recepción estratégica de los vanguardistas en los Estados Unidos (lo que tenía un fin político más que estético). Expandiéndose así la idea de que cierto anti-arte de algunas de las vanguardias disolvió las razones de las prácticas artísticas. Por lo anterior, empezó a calar el concepto de “arte contemporáneo”.

ARTE CONTEMPORÁNEO HOY; DISCUSIÓN CON DOS PROPUESTAS LATINOAMERICANAS

La pregunta sobre qué definiría el arte contemporáneo es prácticamente constitutiva de las prácticas curaduriales, historiográficas y teóricas actuales. Las instituciones del centro Occidental dan definiciones propias que responden a los discursos hegemónicos elaborados por su *intelligentia* local que, poco a poco va conquistando otras latitudes, pero sin el soporte justamente institucional y el valor por la tradición local que enfatiza el eje metropolitano euro-estadounidense. Así, preguntas como ¿cuándo empieza el arte contemporáneo? ¿el arte contemporáneo es únicamente el arte actual? ¿cuál es la contemporaneidad de lo contemporáneo?, o, finalmente ¿en qué momento se escindió del arte moderno (en caso de haberlo hecho)? Todas estas preguntas son sugerentes, pero sin comprender las realidades locales y las discusiones intelectuales que se dan en cada período resultan fútiles.

El “canon” posmoderno

El estado del arte actual en la literatura artística chilena insiste en la perspectiva posmoderna para argumentar sobre la importancia conceptual en las artes visuales. La multicitada obra de la teórica Nelly Richard es elocuente al respecto, y el cómo ella ha dado paso a una crítica institucional desde fuera de estos organismos, simplemente refiriendo a la naturaleza normativa de las mismas¹. Es también una autora citada con profusión por el ya mencionado Gerardo Mosquera, cuyo libro de ensayos *Caminar con el diablo* (2010) es un ejemplo interesante por su alcance académico y lugar en la crítica de arte regional. En este libro el autor insiste en que los países de la periferia están desconectados entre sí, y que finalmente donde se encuentran es en los centros metropolitanos (capitales como Nueva York, París o Londres). Algo que sigue a la tesis propuesta por el crítico literario uruguayo Ángel Rama (1984), particularmente con la capital francesa como centro de “religación” (donde converge y vuelve a salir a las periferias). Sin referir al rioplatense, Mosquera crítica insistentemente el concepto de “transculturación”, que popularizó Rama, por no considerar los resultados bastardos de los contactos entre culturas hegemónicas y subordinadas, leyendo esta herramienta de análisis desde la paternidad del mismo del antropólogo cubano Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y sin considerar la profundidad que le dieron Mariano Picón Salas primero, y después ampliamente el referido Rama.

Al renunciar al concepto de “transculturación”, Mosquera recurre a otras categorías de la literatura artística igualando obras “internacionales”, “contemporáneas” y “universales”, desconociendo la trayectoria histórica de cada una en la esfera artística. Lo cierto es que está en lo correcto al precisar como tendencia artística general un “lenguaje internacional”, es decir, un discurso hegemónico de lo global (o sobre lo que se quiere plantear como “global”), más

¹ La tesis de Richard no reconoce la densidad histórica de las instituciones que componen nuestro paisaje cultural. Su análisis se adelgaza en este sentido para referir a la dictadura y la captura de ellas por los organismos de control cívico-militar, sin mencionar que estas tuvieron una grata fortuna previa en la difusión del arte nacional, regional e internacional, y qué decir de la importancia que tuvieron –por ejemplo, las universidades– para la movilidad social.

que una propuesta estética emanada de la globalidad *per sé* (2010: 32):

No obstante, aún allí se están abriendo paso procesos de participación más amplios. La constelación de transformaciones que llamamos globalización es resultado de la internacionalización de la economía, la profusión y fortalecimiento de instituciones transnacionales, la flexibilización del papel de los estados-nación, el auge de las comunicaciones y la información, el fin de la guerra fría, etc. Pero también es producto de la descolonización, el surgimiento de nuevos sujetos sociales, los intensos movimientos migratorios, sus transterritorializaciones culturales y reajustes demográficos, la conciencia multicultural y sus políticas, la energía económica del Este de Asia, entre otros procesos. (2010: 32)

Sin embargo, pasa por alto el hecho no menor de que la globalización es una experiencia histórica fuertemente diferenciada, que atraviesa más algunos sujetos que a otros (según sus identidades, sociedades o territorios). Si bien Mosquera reconoce que hay centros y periferias en el mundo actual, predomina en su perspectiva una postura que de reflón se lee como antioccidental y antimoderna, principalmente en su crítica a cualquier idea de pensamiento nacional y al latinoamericanismo. Mosquera defiende el hecho de que el arte latinoamericano deje de serlo, y se transforme en arte desde América Latina, porque de un lado escapa del afán por definir identidades y, por el otro, el adjetivo “latinoamericano” es para el autor un señalamiento geográfico que apela a un sentido de autenticidad (y por lo tanto exotización) en el panorama internacional, del que él toma distancia. Discrepo de ambas premisas, pues no estima la potencia política que tiene este adjetivo desde el siglo XIX hasta el día de hoy y, finalmente, su propuesta va por el particularismo de cada creador.

Respecto a los museos, y particularmente aquellos que trabajan la producción de arte actual, Mosquera sostiene que estos se han transformado según los cambios dentro del arte, sus dinámicas, procedimientos y circulación, sin embargo, no precisa que tanto el museo como el arte, cambian en tanto y en cuanto se generan nuevos diálogos con la esfera política, su administración y agenda. La propuesta de Mosquera del museo como “*hub*” (“núcleo conector” podría ser una traducción al español) parece contradictoria con sus premisas de principios de la década de 1990 cuando hizo una pertinente crítica al multiculturalismo, por el contrario, ahora piensa los museos como espacios descentralizados para la interacción de comunidades internacionales. Así como se plantea, parece reforzar la idea del arte contemporáneo como arte transnacional cosmopolita, omitiendo el peso de las metrópolis y las relaciones desequilibradas que considera la geopolítica en la que se despliegan.

Si queremos conocer más de cierta conceptualización canónica sobre el “arte contemporáneo”, tal vez el mejor ejemplo de ello –irónicamente– es el libro recientemente publicado, *Contra el canon* (2020), de la historiadora del arte y curadora argentina Andrea Giunta. Con más profundidad historiográfica que Mosquera, Giunta señala que con la Segunda Guerra Mundial el mundo del arte occidental se queda sin centro, sin París, y que habría una especie de

“vanguardias simultáneas” que en diversos puntos del globo rescatarían el impulso de renovación². Para la autora, la modernidad (lineal de acuerdo a su interpretación) alcanzaría con las vanguardias un potencial expansivo que con la Guerra llegaría a otras latitudes produciendo “procesos simultáneos”, y que en ello residiría lo contemporáneo. Para Giunta, la modernidad (junto con las vanguardias históricas) acabó con el cierre de la Bauhaus por los nazis en 1933, y con la llegada en masa de los surrealistas a New York.

Respecto al uso de lo “periférico”, Giunta se lo aduce a un proceso propio de cierta teoría de la cultura latinoamericana, donde nombra a la crítica literaria Beatriz Sarlo como una de las autoras que popularizó dicho término con su libro *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, que sería para ella una “mezcla compuesta” de los títulos europeos de Schorske y Berman. La descalificación de Giunta a este concepto, alejándose del activo de Sarlo, no sería por una subordinación geopolítica evidente, sino por una falta de “sofisticación, excepcionalidad y complejidad” (2020: 18) que le aduce el centro que denomina la “periferia”, y que ella misma parece suscribir. Ahora bien, resulta sorprendente que Giunta no menciona las distintas tesis en torno al problema de la “Dependencia”, donde el concepto de periferia es central.

Giunta dice rescatar la potencia de nombrar las propias poéticas de los artistas en América Latina, antes y después de la Guerra, aun cuando mezcla movimientos y colectivos artísticos, con algunos que tenían carácter cultural de masas o derechamente político. Rescata las adscripciones específicas, pero las despolitiza, analizándolas como una cuestión gregaria.

Tal vez la parte más polémica del libro es la relación que establece entre el arte europeo y los repertorios visuales africanos, señalando que: “En otras palabras, podríamos trazar una comparación entre la relación del arte moderno latinoamericano con el arte moderno europeo, y la relación entre el arte moderno europeo con el arte africano. Desde tal perspectiva podría sostenerse que, si el arte latinoamericano es periférico respecto del europeo, el europeo lo sería respecto del africano” (2020: 23). Sobre el saqueo colonial europeo al continente africano y la conformación de colecciones, Giunta señala que esto es “un proceso a estudiar”, aunque “quizá resulten más interesantes los discursos sobre el intercambio que sobre la hegemonía en la cultura” (2020: 32). Por cierto, palabras como “esclavitud” y “factorías” no aparecen en ningún momento.

Su tesis sobre la simultaneidad de las vanguardias a nivel mundial la presenta como “percepciones semejantes del tiempo histórico” (2020: 66). En ese sentido Giunta, suscribe la idea de una contemporaneidad totalizante, que supone un momento de internacionalismo cultural total, donde las historias precedentes son calibradas caprichosamente para entrar en dicha fórmula. La Segunda Guerra Mundial es sin duda un momento de Guerra total (Hobsbawm, 1998) pero no por ello vamos a desconocer las singularidades de cada continente y país respecto de su participación en el conflicto o del impacto de este. Desde las artes visuales, la diáspora vanguardista a los EEUU

² El Mosquera de 2010 probablemente acusaría a Giunta de “optimista posmoderna” (Mosquera: 34).

tiene que ver con la construcción narrativa que se configura en el país norteamericano, para aducirse una suerte de continuidad con ese proyecto en específico, un proyecto que no era ni masivo ni popular en Europa como señalaba anteriormente —a excepción por supuesto del futurismo—. Para construir dicha formulación la autora suscribe a raja tabla las tesis de Harold Rosenberg, crítico y curador estadounidense, un converso que pasó de la izquierda socialista a ser un férreo liberal³. Rosenberg señalaba al respecto con juicio peligroso: “¿Pero qué ‘necesidad apremiante’ había paralizado la conciencia de París, símbolo del no conformismo? Esa necesidad era el Antifascismo” (Rosenberg, 1959: 216). Esa unidad político social para el autor había quebrado el potencial individual.

En un título anterior, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014), la autora ya había respondido a esa pregunta nuevamente desde la idea de cierto internacionalismo de postguerra, señalando muy tímidamente algunas instituciones que bregaron por sancionar una fecha de desarrollo sin poder escapar a la hipótesis relativista de un tiempo sin lugares:

También Cuauhtémoc Medina recopila las fechas que las instituciones y las bibliografías utilizan para señalar cuándo empieza el arte contemporáneo: el MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles), 1940; la Tate Modern de Londres, el período posterior a 1965; el libro de Kristine Stiles y Peter Seltz Theories and Documents of Contemporary Art, 1945 (Medina, 2010b). El fin de la Segunda Guerra, el final de la Guerra Fría: las fechas no hacen más que señalar un observatorio desde el cual reconocer las transformaciones que se han operado y que señalan un cambio en la manera de formular los lenguajes del arte. (Giunta, 2014: 13)

Una institución tan temprana como moderna, tan contemporánea en su idea de extender un conocimiento nacional o regional a las capas populares, como el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, es absolutamente ignorada, tanto en este libro, como en los anteriormente referidos. No resulta comprensible esta omisión considerando que la misma dinámica de configuración de esta institución, así como su nombre y significado tuvo que ver con un temprano proceso de institucionalización de la idea de arte contemporáneo en América Latina, en un período aún poco estudiado de la historia del arte y de la cultura tanto chilena como continental durante el auge de gobiernos nacional populares.

Cultura, arte e instituciones. Modernidad contemporánea

El vanguardismo, según el crítico literario Jorge Schwartz, moría con el final de la década de 1920 en Europa, pero renace en América Latina durante el segundo lustro de la década de 1930. Hay que recordar el encuentro en México de León Trotsky, André Breton y Diego Rivera, quienes redactaron el *Manifiesto por un Arte Revolucionario*

Independiente (1938). El concepto de “vanguardia”, de origen militar, empieza a ser utilizado en términos políticos por Marx y Engels en su obra y, con mayor contundencia, por Lenin: “Y aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales” (Schwartz, 2002: 42). Sin embargo, el mismo autor señala que la relación entre vanguardia artística y vanguardia política varió dependiendo de su cercanía o lejanía en términos de contexto y autores involucrados en los proyectos.

La vanguardia en términos políticos, y más precisamente en términos marxistas, no es masiva. Por el contrario, la intelectualidad moderna de comienzos del siglo XX aún tiene pretensión hegemónica y popular, lo que los distancia —nunca de manera tan radical— de las vanguardias artísticas o literarias. Pocos proyectos lograron anuar tanto vanguardia política como artística, cambiando de esta manera ambas y complejizando de la misma manera la noción de vanguardia. El mejor ejemplo de ello fue el proyecto editorial *Amauta* de Mariátegui, por la personalidad y trayectoria del escritor peruano. Sin embargo, existen revistas que se encontraban en la antípoda de la vanguardia, es decir tenían pretensión de alcanzar a las masas y eran publicaciones culturales de gran tiraje para la concientización de la clase trabajadora (como *Labor*, también de Mariátegui).

Por lo anterior, habría que pensar la vanguardia no sólo como una expresión más de la modernidad, sino una expresión diferente al arte contemporáneo que se empieza a configurar conceptualmente y a institucionalizar en América Latina en la década de 1940. Así, “(...) mientras en Europa los movimientos artísticos y literarios de vanguardia, desde el posromanticismo en adelante, se destacan como un fenómeno internacional —o paranacional— de base metropolitana, en una región periférica como América Latina, las vanguardias reelaboran y mezclan la lección europea del modernismo con programas que buscan dar expresión a una identidad nacional” (Altamirano, 2013: 130). Sobre este punto, Altamirano va un paso más allá en su lectura sobre la autonomía de la esfera artística, sosteniendo que la cultura no es autónoma de la política, sino que se encuentran entramadas a tal punto que sólo puede ser posible la primera con la segunda; rescatando con ello la clave nacional y regionalista de los intelectuales del período.

Ahora bien, si la modernidad puede llegar a constituirse como un horizonte democratizador de la cultura (aglutinando experiencias vanguardistas y contemporáneas), las universidades fueron un espacio donde se desplegaron este tipo de discusiones, particularmente por su quehacer en relación con la sociedad y con el Estado, en un período de la historia continental donde las casas de educación superior hegemonizaron el discurso de lo público durante la primera mitad del siglo XX. En este contexto es interesante notar que la creación del Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, 1947), cómo señalan en su libro *Un tiempo sin fisuras* Berrios y Cancino, se estableció como un hito fundamental de la consolidación de una estructura estatal que afiataba el proyecto nacional-desarrollista que se expandía

3 El influyente crítico y curador estadounidense re-escribió casi diez años después un provocador y polémico ensayo, ahora con una posición furiosamente antinacionalista y antisocialista, proponiendo posturas que rozaban la injuria, homologando a la intelectualidad de izquierda con el régimen nacional socialista. París como “francesa” es para Rosenberg obra de los nazis, perdiendo así su estatus de capital internacional.

por toda América Latina y que, para mediados de la década de 1950, era una realidad en Chile.

Respecto a la institución madre del MAC, la Universidad de Chile, experimentaba a mediados del s.XX transformaciones importantes como resultado de condiciones históricas específicas, pues luego de la crisis vivida en Chile tras el primer ibaño y el *crack* del '29, la Universidad se reformó de manera total, con el jurista Juvenal Hernández a la cabeza, asumiendo el rectorado en 1933. Con él se dio el impulso a que la Universidad de Chile dejará de ser una institución de educación instructiva y se aplicara para el desarrollo del país, lo que fue tomando cuerpo en esa década que entraba al centenario de la Universidad (1942). La misión de la universidad, para entonces gravitante a nivel nacional, tuvo un evidente carácter de extensión, como señalaba el propio rector Hernández:

Si la Universidad no se preocupa del medio social, no es más que un claustro cerrado y exclusivo que no cumple su misión civilizadora y sus fuerzas se perderán en el vacío. Ella está en la obligación, puesto que representa la cúspide de la arquitectura educacional del país, de procurar la armonía sobre la que se asienta la convivencia humana, modelando sus exigencias, actuando como niveladora de todos los elementos [...] (Hernández, 1942: 19)

Para Hernández, la Universidad tenía el deber de incidir en todas las clases que conforman la sociedad, comprendiéndolas y actuando como una entidad participativa dentro de ellas. Sostiene en su discurso del Centenario que la herramienta para alcanzar esto es la “extensión universitaria”. Así, la universidad que está siempre presente en la sociedad estimularía la cooperación cultural dentro de la organización política del país. Hernández pensaba que ante el caos de la sociedad (en plena Segunda Guerra Mundial) como él señala, “contemporánea”, es la unidad de los americanos la que encausaría el rumbo:

Las puertas de la Universidad de Chile encuéntrase [sic.] abiertas hacia todas las ideas que ennoblecen, en el estudio, el paso de las generaciones y se abren también para las juventudes de la América toda, aspirando a formar, en el seno acogedor de sus aulas, esa atmósfera necesaria y fraterna que en un día del porvenir, bajo el signo davídico del Arca de una Alianza decretada ya por las voces de la sangre y del idioma, haga de los pueblos del Nuevo Mundo una sola y grande patria sostenida por la fe de su tradición insigne, auspiciada por la libertad de sus instituciones democráticas [...] (1942: 23-24).

La propuesta universitaria de Hernández está marcada por los acontecimientos internacionales de la primera mitad del siglo XX. La Universidad debía responder a un mundo Occidental alicaído tras las guerras y crisis totales, y donde los latinoamericanos debían tomar la posta en términos de desarrollo del conocimiento. Consideremos también que el Centenario universitario se da en simultáneo a la Segunda Guerra Mundial, por lo que el Rector plantea que lejos de ser esta una cultura refleja –pero sí vinculada a la europea– se pondría buscar maneras de moldear las líneas de la tradición del viejo continente en una clave

americana, que permitiese formular una cultura propia en relación de las realidades locales de la región.

Ese llamado a la mayoría de edad continental que hace Hernández, signa a la Universidad como ente rector de la producción del conocimiento, en un período histórico donde posturas como el nacionalismo, el antiimperialismo y el antifascismo convivían tanto en Chile como en el mundo periférico.⁴ Además, una periferia que asumía su lugar dentro del concierto internacional y alzaba la voz para presentarse como pueblos autónomos. Así, desde un discurso nacional y regionalista, Marco Bontá fundó el MAC desde la dirección del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, siendo el único espacio para los artistas vivos y del siglo XX, que no respondía a las jerarquías de las “bellas artes”. Un propósito en sintonía con el pensamiento de su colega y amigo Hernández, particularmente tras la experiencia de extensión cultural de ambos tanto en Caracas como en París (Allende: 2019).

4 Tanto Tagore en la India o Martí en Cuba, fueron críticos al nacionalismo, sin embargo, nunca renunciaron al valor de la idea de nación (Said, 1994). En efecto, la crítica a los nacionalismos y a ciertos proyectos nacionales, especialmente aquellos que son impuestos desde arriba, no implica, necesariamente, el abandono de la categoría y el impulso por construir comunidades en torno a ella.

CONCLUSIÓN

La política es una esfera ineludible en el análisis del campo cultural, no existe la autonomía radical respecto de ella, puesto que no se puede escapar a las condiciones objetivas de producción artística y de pensamiento, ya que la política marca los tempos de la sociedad, y los y las intelectuales dialogan activamente con ella en todos los períodos históricos (Altamirano: 2013). Ellos están, siguiendo la expresión *sartreana*, situados en sus circunstancias (aunque no determinados por ellas).

Se ha optado en las presentes carillas poner en discusión la recepción de dos “instituciones”, una, la considerable fortuna crítica de autores claves de la historiografía del arte latinoamericano, y la otra, la primera institución a nivel regional y continental que se nombra a sí misma en su actualidad. El estudio de la obra reciente de Mosquera y Giunta no es para abrir polémicas fútiles, sino comprender como ciertas perspectivas como la posmoderna, deshistorizan las historias culturales de América Latina, en este caso específico la contemporaneidad artística, en un ánimo -como recién se ha expuesto- relativista.

Por otro lado, una cultura y sus agentes con pretensión de hegemonía como la escena intelectual encabezada por Hernández, no era sólo el conjunto de las instituciones que abrigaron sus principios y los difundieron sino una negociación y consenso con otras, las cuales tuvieron características incluso contrarias a aquellas institucionalizadas. Por ello hay que considerar las “formaciones” –estoy pensando en Raymond Williams y su concepción de las vanguardias–, pero no exclusivamente, porque había otros muchos procedimientos artísticos. “La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia” (Williams, 1988: 135). Ejemplo de las formaciones son las tendencias y movimientos de cualquier tipo, no sólo artísticos, por ello la relevancia que tiene el contexto de emergencia del MAC, tanto a nivel nacional como internacional, nos parece ineludible para cualquier análisis sobre la realidad artística de ese entonces (y sus vínculos con el campo político).

El Museo de Arte Contemporáneo se abrió el 15 de agosto de 1947 en el clima epocal de los años cuarenta, y su propuesta de contemporaneidad era muy diferente a la que vimos con Mosquera o Giunta, autores que omiten este período y los significados que allí se construyeron. El proyecto original de este Museo era abogar por una producción artística en post de la construcción de conocimiento nacional y regional, donde el lugar de los sectores populares era clave (Berrios; Cancino, 2018: 192).

En definitiva, las preguntas sobre la contemporaneidad de las obras artísticas deben ser recurrentes, para no ser tratadas como una simple clave argumentativa, y así no formular curadurías con pereza teórica ni despolitizar las instituciones en las que hacemos parte. Por ello, proponemos que el concepto de “arte contemporáneo” en América Latina tiene un origen situado y políticamente comprome-

tido con una institucionalidad robusta, como lo muestra en el plano nacional el Museo de Arte Contemporáneo y su institución madre: la Universidad de Chile. En el marco de este compromiso político se aventuró a definir cuestiones en términos teóricos que venían de discusiones previas en el ámbito internacional, pero sobre todo regional. Así, a partir de dos conceptos, “institucionalidad” y “geopolítica”, podemos responder a una historia del arte de cuño posmoderno devenida oficial dada su amplia aceptación. Esto ha sido un paneo con un ejemplo institucional concreto, generalmente obviado por la teoría e historia del arte actual donde se replica un canon posmoderno y metropolitano, que ha derivado en lugares comunes y en dinámicas de colonialismo cultural que distorsionan nuestra propia historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, C. (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ALLENDE, M. (2019). La Maison de l'Amérique Latine y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile: proyectos espejados para una propuesta local de la visualidad. *Revista Anales de la Universidad Central de Ecuador*, número 376, volumen 1, Quito: Editorial Universitaria, 251- 268.
- ARENDT, H. (2016 [1958]). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARÓSTEGUI, J. (1996). El presente como historia (la idea de un análisis histórico de nuestro tiempo). En: C. Navajas. *Actas del primer simposio de Historia Actual de La Rioja*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 17- 44.
- (2006). La contemporaneidad, época y categoría histórica, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36-1, 107-130.
- BERRÍOS, P.; CANCINO, E. (2018). *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947- 1968)*. Santiago de Chile: Estudios de Arte.
- FUNES, P. (2006). *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GIUNTA, A (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: ArteBA.
- (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- HABERMAS, J. (2004 [1984]). Modernidad: un proyecto incompleto. En: N. Casullo (comp.), *El debate modernidad- posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica Ediciones, 53-64.
- HALPERIN DONGHI, T. (1987). *El Espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HERNÁNDEZ, J (1942). *La Universidad en su primer centenario. 1842 – 1942*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- HOBBSAWM, E (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- MOSQUERA, G. [EDITOR] (2006). *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*. Santiago: Puro Chile.
- (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit publicaciones.
- OSBORNE, P. (2012-2013). Temporalization as trascendental aesthetics. Avant-Garde, Modern, Comtemporary. *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 44/45. 28- 49.
- (2013). Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosopgy of Historical Time. En: C. Lorenz & B. Bevernage (Eds.). *Breaking up time. Negotiating the borders between Present, Past and Future*. Göttingen; Vandenhoeck & Ruprecht, 69-84.
- (18 APRIL, 2013). *The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today. Lecture: series 'Philosophy, Politics and the Arts'*, text by the Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University London, at Central St Martins, University of the Arts, London, UK.

- RAMA, A (1984).** *La ciudad letrada*. Hanover, New Jersey: Ediciones del Norte.
- ROJO, G (2014).** “Para una historiografía cultural de América Latina”. *Los Gajos del Oficio*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ROJO, G.; SALOMONE, A.; ZAPATA, C (2003).** *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- ROSENBERG, H. (1969 [1959]).** La caída de París (1940). En *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 211- 222.
- SAID, E. (1994).** Representaciones del intelectual. Paidós: Barcelona.
- SCHWARTZ, J. (2002).** *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, R (1988).** *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.