

La eficacia rupturista e innovadora de la maniobra de apropiación en el contexto del arte moderno latinoamericano

The Breakthrough and Innovative Effectiveness of the Appropriation Maneuver in the Context of Modern Latin American Art

Carolina Pavez
CONICYT-PCHA/Doctorado Nacional
Universidad de Chile
mcpavez@gmail.com

Resumen

Este artículo busca revelar posibles cristalizaciones conceptuales que pudieran detener la reflexión en torno a los procedimientos de apropiación artística. Para ello, se reconsidera la idea de una supuesta modernidad artística pura y despojada de su pasado, y se evalúa la creencia tácita de que algún estilo, elemento u operación específica es, en sí mismo, suficiente para constatar la modernidad de las obras. Con todo, y en virtud de examinar su fuero moderno, distingue y examina si las propuestas artísticas reconvirtieron los recursos disponibles (apropiación transformadora), si edificaron versiones de algún estilo hegemónico (apropiación acoplada), o si establecieron diatribas apegadas a su referente (apropiación crítica).

Palabras clave: transformación, ruptura, individuación artística, innovación.

Abstract

This article seeks to reveal possible conceptual crystallizations that could stop the reflection around the procedures of artistic appropriation. For this, the idea of a supposed pure artistic modernity and stripped of its past is reconsidered as well as the tacit belief that some specific style, element or operation is, in itself, sufficient to verify the modernity of the works evaluated. However, by virtue of examining its modern jurisdiction, it distinguishes and examines whether the artistic proposals reconverted the available resources (transformative appropriation), whether they constructed versions of some hegemonic style (coupled appropriation), or whether they established diatribes attached to their referent (critical appropriation).

Keywords: transformation, rupture, artistic individuation, innovation.

Introducción

Apropiar, adaptar, mezclar, sincretizar o traducir parecen ser maniobras paradigmáticas del arte latinoamericano que, evaluadas desde el prisma de lo moderno, generan tanto respaldos como reproches. Respaldos, por representar operaciones aparentemente distintivas de una modernidad “otra”; no hegemónica, receptora, ecléctica y sintética. Y reproches, por su supuesta invalidez operativa dentro de lo que se establece como “arte moderno” —pureza de los medios o arte formalista— o, por otra parte, por contradecir en su práctica el concepto de lo moderno en tanto “nuevo”. Sin embargo, poco se ha analizado el vigor de las operaciones de apropiación desde una perspectiva capaz de repensar las viejas nociones de lo moderno en el arte. Así como tampoco se ha reflexionado lo suficiente sobre cómo estas nociones han sido utilizadas para justificar la transcripción de los modelos hegemónicos.

En virtud de estos puntos, este artículo tiene por objetivo hacer una revisión crítica de las maniobras de apropiación, no para sancionar ni categorizar el hecho artístico, sino para dar visibilidad a las posibles cristalizaciones, teóricas y prácticas, que se pudieran haber ido forjando en torno a estas operaciones —a ratos míticas— de la identidad cultural latinoamericana. Asimismo, examinar su eficacia rupturista e innovadora dentro de un nuevo marco definitorio de lo moderno en el arte. Para tal efecto, reexaminaré, en primer lugar, la idea de una modernidad artística pura y despojada de su pasado; y, segundo, el supuesto de que algún estilo, elemento u operación es, en sí mismo, aspecto suficiente o definitivo para constatar la modernidad de una obra. Estos lineamientos siguen la hipótesis de que ninguna obra moderna —ya sea de la cultura hegemónica o recesiva¹— estuvo exenta de operaciones de apropiación, mas estas no fueron por sí mismas las generadoras (ni las invalidadoras) de su modernidad. Positivamente, su modernidad será constatada a razón de su capacidad de reconvertir los recursos disponibles en propuestas singulares. A esta apropiación la llamaré “apropiación transformadora”.

Para visibilizar este concepto tomaré como ejemplo algunas obras y textos clásicos de la teoría del arte latinoamericano —en específico, del Cono Sur— relativas a los procedimientos de apropiación, de forma tal de poder observar su operatividad conceptual a lo largo del tiempo. Estos ejemplos nos permitirán hacer una distinción entre las “apropiaciones transformadoras” y las “apropiaciones acopladas”, estas últimas

1 Al calificar de “recesiva” a la cultura latinoamericana, consigo alejarme de terminologías que involucren una asimetría menoscabadora. Con frecuencia, lo contrapuesto a lo hegemónico es entendido como lo subordinado, lo bajo o lo dependiente. Es decir, no se asume su contraparte como un otro “no dominante”, sino que se lo interpreta como un otro necesariamente sometido e inferior. Por el contrario, el concepto de “cultura recesiva” que propongo remite —al igual que en genética— no a una condición de inferioridad, sino simplemente a culturas que no se hacen visiblemente protagonistas en el cuerpo cultural, en este caso occidental. Por cierto este concepto admite que es otra la cultura que ostenta el poder o el control del capital simbólico, pero en ningún caso asume con esto un valor inferior como cultura. Lo recesivo, por tanto, no hace referencia a la inferioridad, sino al hecho simplemente político de ser una cultura no hegemónica. Ver Pavez, 2018.

reconocibles por edificar versiones de algún estilo hegemónico. También, distinguir las de las “apropiaciones críticas”, que si bien tuvieron un componente fundamental de lo moderno —la crítica—, no siempre lograron que sus diatribas se desapegasen completamente de su referente, vigorizando la dependencia.

Y si bien estos modelos aún están presentes en alguna medida en el arte y en el discurso teórico actual, hago la advertencia de que esta exploración apunta a un problema específico: la eficacia rupturista e innovadora de las maniobras de apropiación del arte latinoamericano moderno que se gestaron al principio del siglo xx y sus posteriores alcances, por lo que en ningún caso representa al arte latinoamericano en su totalidad. Finalmente, aclarar que este texto no tiene por objeto realizar análisis de obras, no solo a causa de la existencia de abundante material en la teoría e historia del arte latinoamericano, sino como una estrategia para evitar distracciones del objetivo central, a saber, realizar una revisión crítica de las maniobras de apropiación como tal.

Por muy distintas vías y formas

Ciertamente, la pregunta ¿es posible seguir siendo modernos? me parece pertinente y necesaria. No hemos agotado a la modernidad. Quizás sólo conocemos su vértice, la punta blanca de un iceberg que tiene un océano oscuro, infinito, aún por descubrir. En América Latina, caracterizada por naciones cuyos proyectos de fundación y de destino son, también, modernos —a diferencia de la mayoría de las naciones del mundo— la pregunta sobre la modernidad es aún más urgente. Hay toda una generación de artistas emergentes produciendo “a partir de” la modernidad, y ello es clave (Pérez-Oramas, párr. 20).

El tema de la modernidad fue y sigue siendo una constante en los discursos sobre arte latinoamericano, apareciendo una y otra vez variadas reformulaciones. En las palabras del curador jefe de la 30ª Bienal de São Paulo del 2012, el venezolano Luis Pérez-Oramas, podemos comprobar que la modernidad no solo se observa retrospectivamente, sino que también se traza en este tiempo: “¿es posible seguir siendo modernos?”. La recurrencia sobre este tema puede indicarnos, como dice el curador, que hay un océano infinito y oscuro por descubrir. Recojo, entonces, esta invitación como un aliciente a la indagación abierta, sin omisiones, ni previsiones. Es decir, como un estímulo para descubrir tanto los naufragios solapados bajo el manto teórico de la historia del arte latinoamericano como también los tesoros que yacen en el fondo. Ciertamente no hemos agotado a la modernidad, en parte también porque muchos de sus aspectos apenas han sido cuestionados. De ahí que sea fundamental, antes de evaluar el presente, reexaminar su origen, a saber, el arte latinoamericano de principios del siglo xx.

En breves palabras, lo que plantea Pérez-Oramas abre varios problemas. Primero nos obliga a preguntarnos: ¿qué hace ser moderna a una propuesta artística? Esta cuestión exige una toma de posición para definirla: o nos enfocamos en los productos (obras, pensamientos, expresiones, acciones, etc.) y operaciones consagradas como modernos, o lo hacemos en la productividad de la cual proceden estas mismas. Esta distinción instala otra duda: producir a partir de las temáticas o recursos formales identificados como modernos, ¿nos haría ser necesariamente modernos? En este caso habría que cuestionar hasta qué punto una relectura de lo consagrado como moderno traicionaría o no la condición misma de lo moderno en tanto “nuevo”.²

Como sabemos, el término “moderno” se ha utilizado —principalmente durante la aceleración acaecida en la época histórica— en situaciones de innovación, renovación, superación; asociado a lo nuevo, al espíritu primordial de su tiempo, a “lo actual” opuesto a “lo de ayer”. Esto implica que los productos y operaciones que fueron contemplados en cierto tiempo como modernos, dejaron de serlo. Con relación a la modernidad estética, esta renovación fue impulsada gracias a la autonomía, autoconciencia, crítica e individuación artística propias de la época, lo que no solo provocó un distanciamiento de la tradición o de las convenciones cotidianas, sino que además un cuestionamiento del arte mismo.

Sin duda, la inestabilidad de lo que indicamos como moderno dificulta reconocer su espíritu. Más aún, si el vértigo que provoca su multiplicidad y cambio es contrarrestado mediante la hegemonía de ciertos estándares artísticos, por ejemplo, el formalista relativo a lo formal.³ Con todo, a través del tiempo, cada vez se ha hecho más evidente que sería un error concebir a la modernidad artística circunscrita a lo formalmente puro (pureza del *medium*). Timothy J. Clark señala que sus esfuerzos como teórico se han enfocado justamente en tratar de sacar a la modernidad artística de la reducción estrecha e insatisfactoria que muchas proclamas han postulado como definitivas:

El propio Greenberg sabía que existían intereses contrapuestos y muy pronunciados dentro de la modernidad. Que la modernidad consistía en la mezcla y

2 El vocablo *modernus* se utiliza por primera vez a finales del siglo v para separar la vieja y la nueva concepción del mundo, en particular, el cambio de época entre la antigua Roma con su pagana cultura, y el nuevo mundo cristiano; donde el cristianismo (*moderni*: moderno) es “lo nuevo”, “lo actual”, “lo de hoy”, opuesto a “lo de ayer” (Vergara 8-10). En adelante, el término recorre la historia adaptándose a su contexto. A modo de enumeración somera se pueden destacar: el siglo ix cuando el término adquiere una gran difusión aplicándosele a la época de Carlomagno; el siglo xiii, cuando en filosofía se establece la diferencia entre los *antiqui* y los *moderni* que introduce el aristotelismo, desplazando al platonismo que hasta entonces se mantenía como la línea filosófica dominante; en el movimiento cultural renacentista cuando los humanistas restablecen lo *moderni* en relación con una conciencia profunda de apartamiento de la concepción histórica medieval (época de las tinieblas). En el siglo xvii, en cambio, durante *La Querelle des Anciens et des Modernes* iniciada en Francia el 27 de enero de 1687, los “modernos” ponen en cuestión la imitación de los modelos antiguos (asociada al concepto aristotélico de perfección), separándose del pasado mediante la autocomprensión histórica de una nueva actualidad. Finalmente, a mediados del siglo xix en el terreno de las Bellas Artes, el adjetivo “moderno” se sustantiva, conservando hasta hoy un sentido de tipo estético.

3 “Lo formal” se refiere a todos los componentes de configuración y composición de las propuestas. Unidades visuales: punto, línea, plano, forma, color, textura; valores: ritmo, tensión, equilibrio, proporción, escala, saturación, vacío; y lógicas de ordenamiento.

expansión de los medios. Él pensaba que todo aquello no era más que ruido. Una interferencia en el mensaje de la misión central de la modernidad, que no era otra que predicar y fortalecer cada arte desde cada una de sus armas específicas. ¿Cuál es el ámbito específico de la pintura, en oposición al de la escultura o en oposición al de la poesía? Creo que esa era la motivación que impulsó a Matisse, pero no era la motivación de Schwitters, ni creo que haya sido la motivación que guiaba a Pollock. Pollock fue un pintor de la cabeza a los pies, pero también fue un temerario que trataba constantemente de inventar nuevas formas en que la pintura pudiera rebasar sus propios límites; alcanzar una escala mayor (audiovisual).

Por otra parte, también se ha desechado la pretensión moderna de realización de un proyecto artístico iniciado desde cero y despojado de toda experiencia pasada; pues, en el fondo, en toda obra moderna participa una apropiación transformadora. Hal Foster, en lo relativo a las neovanguardias señala que estas, recurriendo a los paradigmas del pasado, lograron abrir posibilidades presentes. El teórico cita a Michael Fried para argumentar su reflexión, quien en 1965 señalaba: “hace ya más de un siglo que en las artes visuales funciona una dialéctica de la modernidad” (cit. en Foster VIII).

Inclusive por fuera de una dinámica dialéctica, todas las rupturas artísticas se han servido, directa o indirectamente, de conquistas previamente alcanzadas, lo que en términos simples implica comprender que, por ejemplo, el *ready made* de Duchamp no hubiese sido esgrimido sin el antecedente de la incorporación del objeto en el *collage*, así como el *collage* —en particular el del cubismo sintético— no hubiese sido gestado sin el antecedente del cubismo analítico, y el cubismo analítico, a su vez, sin Cézanne y el arte africano. En este sentido, si bien en el campo artístico moderno el valor de lo “nuevo” implica establecer un camino individual capaz de abrir una ruta desconocida hasta ese momento, su gestación no es autopoietica. En otras palabras, si bien la fractura de los límites del arte y la individuación artística hacen posible la aparición de lo “nuevo”, este no se da como un gesto surgido espontáneamente desde la nada; toda obra se posa sobre un suelo de revoluciones que se ha venido sedimentando consecutivamente desde el pasado. De ahí que se pueda afirmar que “lo moderno” en el arte rompe con la convención, mas no con los recursos revolucionarios que puedan servir a su propósito. La ruptura con el pasado nunca es total, es más, sería una situación impensable, imposible para el arte. Como dice Filiberto Menna: “El arte vuelve a ser *construcción* de la obra y al mismo tiempo de lo *nuevo*, [...] la obra (en cuanto arte) no puede dejar de representar respecto de los territorios ya explorados y conocidos” (8).

Con todo, esta afirmación no pretende aceptar que las propuestas vanguardistas son recursos revolucionarios válidos para siempre. Como es sabido, muchos conceptos, procedimientos o gestos vanguardistas al alcanzar su consagración pierden su poder crítico y rupturista. Por ejemplo, instalar hoy en día un objeto en una galería,

esgrimir el lenguaje formal o manejar una estrategia de shock para desconcertar al espectador, por sí mismas, no representan ninguna trasgresión, en tanto ya son pautas totalmente aceptadas. De hecho, el tiempo hace que todas las innovaciones caduquen, de ahí que sea fundamental su permanente renovación. Por consiguiente, en lo sucesivo, nos alejaremos de estas posturas: ni vanguardismo autopoiético —por ser una situación imposible— ni normatividad vanguardista, por ser una situación contradictoria. Consideremos que lo moderno en el arte no solo busca la ruptura de y con la tradición, sino que, como señala Jürgen Habermas “vive la experiencia de rebelarse contra todo lo que es normativo” (90). Lo que implica sacar al arte de los márgenes instituidos, esto es, rebelarse también frente a los planteamientos realizados por los programas artísticos y la institución del arte.

En consecuencia, consideraremos que las propuestas modernas conjugan tres acciones simultáneas: se levantan como ruptura de la normatividad, como apropiación de los recursos que sirvan a su propósito y como apertura de una nueva/particular ruta creativa.

Y dado que estos gestos han abierto tantos caminos, sería insensato circunscribir a la modernidad artística en un campo puro y estable. De hecho, si entenderemos el arte vanguardista en su acepción general, esto es, arte innovador y revolucionario que se constituye como ruptura de la normatividad, podríamos enumerar a varios movimientos. Y aun cuando la síntesis sea burda, vale la pena mencionar algunas de sus propuestas para constatar su variabilidad: sistematización de la percepción (impresionismo), síntesis de las formas del mundo (cezannismo), abandono de las formas del mundo (suprematismo), utilización del lenguaje plástico objetivo (neoplasticismo), deformación crítica de la realidad imperante (expresionismo), abandono del ilusionismo (cubismo analítico), alusión al movimiento (futurismo), negación del sentido (dadaísmo), afirmación de sentidos inconscientes (surrealismo), absorción del enemigo sacro (antropofagia), etcétera.

También es relevante contemplar que su proceso de libertad creativa amplificó la producción mediante el uso de todas las facultades de la conciencia del artista, ya fueran estas racionales, emocionales, intuitivas o sensitivas, por ejemplo: trabajó con principios matemáticos (Piet Mondrian), con la exacerbación emocional (Edvard Munch), con procesos inconscientes (Roberto Matta), con gestualidad corporal (Jackson Pollock), con configuración perceptiva (Jesús Soto), etc. Y también cuestionó todo su territorio: el tema, cuando el canon imponía tópicos “nobles”; la narratividad, cuando los aspectos formales tomaban vida propia; el sentido, cuando la lectura unívoca colisionaba con un tiempo múltiple; el formato, cuando la pintura-cuadro limitaba la experimentación; el aura, cuando se sacralizaban sus objetos; el culto al genio, cuando el artista se aferraba a su pedestal; la materialidad, cuando la escultura detenía su alcance; la cosificación, cuando el arte se olvidaba de sus conceptos; el museo y la galería, cuando la creación se sofocaba en la institución; lo formal, cuando la sequía simbólica entumecía la mirada, etcétera.

Por lo tanto, incluir en una definición moderna a sus diversos, dispares y muchas veces contradictorios postulados sería una misión insostenible. Solo bastaría con tomar una posición para que algo quede fuera, ya sea a nivel programático, procesual, formal o material. No obstante, esto no implica que no exista una columna que las atraviese y sustente. De hecho, si en vez de fijarnos en sus propuestas estéticas/artísticas nos fijamos en su temple interno, podríamos reconocer que todas ellas se fundamentan en la búsqueda de la ruptura y del avance de lo artístico/estético en otra dirección: en la propia dirección. En otras palabras, más allá de los formalismos y purezas, lo que sostuvo a los diversos productos y operaciones del arte moderno fue una subjetividad desplazada; libre y reflexiva, que se inclina a una expresión artística propia, a transformar y renovar los recursos, a revisar las prácticas y la recepción artística, a cierta fe en el progreso, a la ruptura y desencanto de las tendencias, a la libertad, etc. Es decir, su modernidad se basa en el espíritu que las promueve, por muy distintas vías y formas que esto pueda haber sido expresado.

Modernidades múltiples

En un marco más amplio, el concepto “modernidades múltiples”⁴ reconoce la diversidad de las manifestaciones de la modernidad más allá de los territorios de la cultura hegemónica. Shmuel Eisenstadt (“Multiple Modernities”) destaca que, tras la expansión de la modernidad, si bien los programas occidentales centrales constituyeron puntos de partida y de referencia cruciales al interior de las diferentes sociedades del mundo, su desarrollo ha ido mucho más allá de las pautas planteadas por estas versiones hegemónicas. Esta perspectiva considera que los programas culturales de la modernidad son descifrados y transformados a la luz de cada sociedad. Y esto, por cierto, corre también para el ámbito artístico, donde la variabilidad de respuestas admite una respuesta “otra”; no como anómala, sino como distinta.

Solo bastaría con revisar la definición que da Marshall Berman sobre modernismo para entenderlo: manifestaciones culturales y artísticas que se vinculan con las experiencias y transformaciones de la Modernidad (2011). Por tanto, si la Modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, si ha sido más compleja, confusa o incluso distorsionada a ojos de los cánones hegemónicos, resulta evidente pensar que las visiones de tales transformaciones, sus modernismos, sean paradójicos, extraños o, a mi entender, simplemente distintos en virtud de su congruencia. Efectivamente muchos han sido así, claro que a condición de ser justamente modernismos, es decir,

4 Este concepto está presente en los trabajos de Eisenstadt, *Multiple Modernities*; Taylor y Lee, “Multiple Modernities: Modernity and Difference” y Beriain, *Modernidades en disputa*, entre otros.

de ser manifestaciones de ideas, visiones o experiencias sobre las transformaciones de *su* modernidad; dentro del escenario moderno en su totalidad, por cierto.

Con todo, si bien esta perspectiva esquivada el correlato análogo, homogéneo o globalizante, también ofrece sus peligros. Bajo la lógica de la interpretación diversa, puede dar por moderno a elementos que no lo son en absoluto. Eisenstadt reconoce que la concepción de las múltiples modernidades nos enfrenta al problema de establecer hasta qué punto y de qué manera las sociedades comparten una estructura moderna en común. Problema que, según propongo, al menos en el plano cultural-artístico puede sortearse fijando la mirada no en los productos u operaciones, sino en, como dije antes, el espíritu de las propuestas. Esto nos permitiría constatar si de las operaciones provenientes del paradigma de la apropiación (traducción, mestizaje, trasplante, etc.) devino realmente una transformación, siguiendo las palabras del filósofo, a la luz de las tradiciones, crisis y rupturas de la propia cultura.

Para esto, lo primero que hay que considerar es que el mestizaje o los cruces, al ser una constante entre los pueblos, no son exclusivos de Latinoamérica ni menos son garantes de una modernidad diversa. Como dice Gerardo Mosquera:

En realidad, todas las culturas son híbridas [...] Todas se “roban” siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales, aun cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio (7).

Néstor García Canclini describe este fenómeno señalando que los sistemas o ejercicios que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Así, la reconversión se entenderá como la utilización productiva de recursos en nuevos contextos. En este proceso, que denomina “hibridación”, se mezcla lo compatible y se fija lo inconciliable. Fusiones, sincretismos, mestizajes se darán en todo campo: barrial, mediático, de consumo, locales o transnacionales. Sin embargo, también advierte que, si bien la autenticidad cultural se hará fértil en las múltiples alianzas y en su poder de renovación, existen límites para la hibridación. Los cruces no serán productivos cuando los hábitos, creencias y formas de pensamiento son incompatibles, inconciliables, asimétricos y desiguales. En este sentido, cabe pensar que la “fertilidad” de estos procesos puede originarse en la medida en que la cultura local tenga cierto espesor o estabilidad, lo que permitiría adoptar y adaptar los nuevos elementos culturales sin perder los propios. Como es de suponer, la apertura a las nuevas formas culturales genera una tensión respecto a las tradiciones locales, pudiendo generar, o no, nuevas síntesis. Por tanto, “hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad [...]” (García Canclini II).

Es cierto que, como dice Mosquera, todas las culturas son híbridas, sin embargo, la pregnancia de los conceptos asociados a la mezcla en nuestra región es

gravitante. Esto se debe a que a partir de las primeras décadas de siglo xx estas nociones representaron un mito positivo (y necesario para la época): el mestizaje fue visto como una forma de integrar a las culturas y sectores excluidos de la sociedad tras la crisis del modelo homogéneo y extranjerizante de la oligarquía. Un ejemplo de esto fue la ideología de “raza cósmica” postulada por José Vasconcelos, que expresó una aglomeración de todas las razas del mundo sin distinción alguna para construir una nueva civilización. Ahora bien, estos proyectos de integración, que se pensaron a través de la lógica de lo mestizo, están circunscritas a un tiempo de necesidades sociales y culturales específicas, por lo que no pueden edificarse como una solución identitaria definitiva. Y, por otra parte, aun cuando ayudaron a la integración, tuvieron también sus falencias, como la eventual eliminación de las tensiones y la ilusión de equitatividad de las partes.

Por otro lado, volviendo a las obras modernas, hay que considerar que estas posturas no cuestionaron hasta qué punto la validación de las operaciones de apropiación, sin más, desvirtuarían o no la modernidad de las propuestas. Por dar un ejemplo, Diana Wechsler, siguiendo el curso teórico de Beatriz Sarlo, define la modernidad periférica de la siguiente manera:

Periférica, en el sentido de no hegemónica, receptora —aunque no pasiva— de los cambios producidos en los centros como París, Roma o Berlín. Ecléctica, ya que representa lenguajes que son síntesis a la vez que combinación peculiar de elementos de distinta procedencia y tradición cultural. Moderada, porque tiende a fisurar, a filtrar más que a quebrar. Constructiva, porque tiende a instituir más que a destruir espacios (292).

Siguiendo el postulado dado antes sobre el espíritu de las obras modernas, ¿se podría llamar moderna a una propuesta receptora, sintética y moderada? A mi parecer, esta descripción está lejos de ajustarse a un concepto que es tal, justamente por no ser ni receptor ni sintético ni moderado. Faltó —y falta todavía— poner atención al hecho de que las maniobras de apropiación (traducción, mezcla, mixtura, etc.) pueden devenir en una masa homogénea, insípida y sin distinción, es decir, en un resultado que, además de ser insulso, no sea en absoluto moderno.

Aun así, esta observación no desestima que, en el otro extremo, haya también malos entendidos. Reparemos en las palabras de Ticio Escobar:

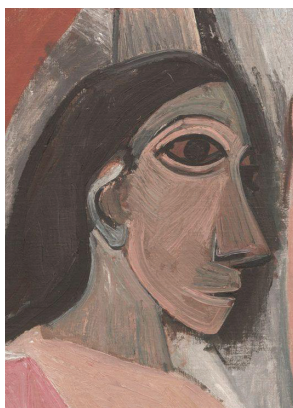
[...] el arte latinoamericano es el resultado de una síntesis entre lo local y lo internacional. Por tanto, el papel de las vanguardias dependientes es apropiarse de las innovaciones metropolitanas para adaptarlas a los requerimientos de la historia propia (19).

Aquí es fundamental aclarar que las operaciones de apropiación no garantizan la existencia de una modernidad “otra”, pero tampoco nos condenan a una posición dependiente y rezagada. Para entender este fenómeno, propongo tomar distancia y

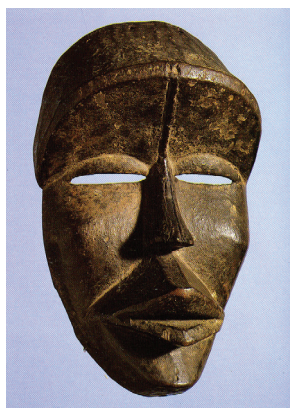
FIGURA 1



Paul Cézanne, detalle
Mme. Cézanne à l'éventail, 1878-1888



Pablo Picasso, detalle
Las señoritas de Avignon, 1907



Máscara arte africano

exponer un ejemplo que no pertenezca al arte latinoamericano. En la obra protocubistas de Picasso, *Las señoritas de Avignon*, se pueden reconocer claramente las mixturas e influencias constructivas de Cézanne y del arte africano.

Sin embargo, no podríamos afirmar que, por “apropiarse” de los recursos disponibles, esta propuesta pertenece a una vanguardia dependiente. A modo de ejercicio, apliquemos la misma línea argumental de Escobar en la obra *Las señoritas de Avignon*. El resultado sería algo así: El arte de vanguardia, en este caso el cubismo, es el resultado de una síntesis entre lo local —Cézanne— y lo foráneo —el arte africano—. Por lo tanto, el papel de esta obra fue interpretar las innovaciones y apropiarse de los aportes de otras culturas para adaptarlas a los requerimientos de su tiempo. Presentado así, esta obra puede perfectamente exponerse como una propuesta dependiente o, por decir lo menos, adaptada.

Obviamente, la propuesta de Picasso no se alejaría en, ni se alejaría de “lo moderno” por realizar una apropiación de los recursos artísticos y culturales disponibles, sino por el hecho de que supera la mera mezcla, entregando un resultado transformador. En buenas cuentas, lo que emprende esta obra es un vuelco en otra dirección: abre un nuevo territorio, de ahí su modernidad. Como se dijo antes, y sin por ello excluir la apropiación como maniobra, de no existir subversión y renovación, lo moderno en el arte no acontecería como tal, y esto vale no solo para nuestra modernidad, sino que para cualquier modernidad artística.

Apropiación transformadora vs. apropiación acoplada

Sin duda, los años veinte son para casi todos los latinoamericanistas, y en especial para los círculos artísticos, el arranque de nuestra autoconsciencia nacional y latinoamericana. Juan Acha lo describe así: “Fue cuando retoñaron nuestras preocupaciones por una cultura nacional o, lo que es igual, por saber si somos o no capaces de producir bienes culturales que revelen nuestras nacionalidades —o que sean diferentes a los europeos— [...]” (118).

Sin embargo, también se gestó el intento de hacer de la tensión entre la tradición y lo cosmopolita una energía fértil. Justamente gracias a la nueva consciencia de heterogeneidad cultural existieron interacciones entre ambas polaridades —oposición constructiva—, desde donde nacieron diversas y complejas respuestas intelectuales y creativas. Dicho de otro modo, muchos artistas e intelectuales de la época vieron en la inadecuación de estos dos extremos una oportunidad creativa. Su apertura frente a la realidad disonante transformó el conflicto en la base desde la cual hacer surgir una obra moderna.

Como decía en un comienzo, ya que ninguna obra parte de cero, es fundamental entonces distinguir las apropiaciones que proponen una renovación y las apropiaciones acopladas. Estas últimas corresponden a “versiones” de algún estilo, más que a propuestas fundamentadas desde un fuero moderno propiamente tal. En otras palabras, ya que la modernidad artística tiene sus propias lógicas internas, la expresión de una apropiación acoplada se encontraría fuera de su traza: seguir los mandatos o modelos hegemónicos no haría más que aniquilar su espíritu. En este sentido, la realidad de las modernidades múltiples se radicaliza en el territorio del arte. Ir más allá de las pautas planteadas por las versiones centrales no solo es lo esperable, sino que es condición necesaria para hablar con propiedad de una modernidad artística latinoamericana.

Por esta razón es fundamental, a la hora de analizar, no recurrir a prejuicios o posturas polarizantes que, o bien tildan a toda la producción artística latinoamericana como una copia o acomodo, deficiente y retardado de los modelos metropolitanos, o bien salvan su honor argumentando indiscriminadamente que el uso de la apropiación es un axioma esencial de lo moderno latinoamericano. Lo cierto es que ni toda la producción fue una copia del centro por utilizar la apropiación, ni todas las apropiaciones fueron fértiles.

Para distinguir la apropiación acoplada de la transformadora, propongo poner como ejemplo las propuestas de dos pintores argentinos. Asociados a la revista *Martín Fierro*, Emilio Pettoruti y Xul Solar aunaron esfuerzos para abrirse a las innovaciones planteadas por la Escuela de París. Su programa expuso el deseo de una singularidad local, a la vez que reconoció formar parte del espíritu innovador imperante en Europa. Un fragmento de su Manifiesto de 1924 da cuenta de esta postura:

“MARTÍN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión [...]

“MARTÍN FIERRO” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud [...]

“MARTÍN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

“MARTÍN FIERRO”, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación (1-2).

Es importante recalcar que durante la primera mitad de siglo xx, Latinoamérica atraviesa por un proceso donde las tensiones culturales oscilan fuertemente entre la necesidad de exponer una singularidad local y el intento de generar un vínculo con el mundo. Todas ellas son respuestas a las modernizaciones y a las profundas transformaciones sociales que se forjan. Por consiguiente, siendo estos artistas conscientes de *su* contemporaneidad, su programa respondió a ello dando importancia al aporte intelectual de América y a la capacidad de apropiación transformadora del artista latinoamericano.

Ahora bien, en la práctica, esta disposición no es inmune a inclinarse a privilegiar el vínculo con el mundo, en su caso, Europa. Nexo que, desde la forma de la “puesta al día”, deja subsumida la singularidad local-personal. El punto es que las actualizaciones de las formas legitimadas como modernas siempre han sido un seductor pasaporte para entrar al círculo moderno. Pasaporte que, desde esta perspectiva, pareció usar Pettoruti al consolidar su trabajo como una versión del cubismo sintético, es decir, como cubismo latinoamericano. La tragedia de la “versión” consiste en que, en la misma aspiración por alcanzar lo consagrado como moderno, va anclada la muerte de su modernidad: la versión no logra rebelarse en contra de lo consagrado, ni tampoco supera las pautas para desplazarse en otra dirección. De ahí que hable de una apropiación acoplada, ya que la propuesta se ajusta a una trayectoria previamente fijada, buscando un distintivo dentro de lo dado. Juan Acha describe que nuestras actualizaciones progresistas muchas veces mostraban “elevada calidad temática, tendencial y estética, pero ellas no aportaron innovaciones importantes a la tendencia europea adoptada en su letra” (136). En otras palabras, siendo una modernización destacada, la “versión” del cubismo latinoamericano (el nombre ya lo dice) no estableció una emancipación dirigida a su autofundamentación.

Este acoplamiento también se puede apreciar en la teoría. Marta Traba, si bien rechazó enérgicamente la influencia del arte estadounidense de los años cincuenta y sesenta, no tuvo reparos en la asimilación del arte europeo, en especial el de la vanguardia histórica (disposición bastante sorprendente considerando su declarada postura “antiimperialista”). La teórica argumenta que la obra de Pettoruti tiene el mérito de divulgar e incorporar los nuevos paradigmas estéticos europeos al arte

latinoamericano, contribuyendo al lento proceso de recepción de estos nuevos códigos estéticos. El artista “educa al público argentino a recibir la geometría y el arte abstracto como expresiones legítimas de nuestro tiempo” (59). Como apreciamos, se trata de toda una proeza de actualización.

A esto me refiero cuando establezco la necesidad de distinguir los productos y operaciones del espíritu de las propuestas. No basta con divulgar los paradigmas oficializados como modernos, para serlo. Recordemos que durante los años veinte y treinta el cubismo, el futurismo, el expresionismo y otros *ismos* triunfaban obteniendo el reconocimiento internacional. Estos *ismos* se habían convertido en productos de una suerte de oficialidad de la vanguardia, es decir, en vanguardias que, paradójicamente desde esta perspectiva, comenzaban a dejar de ser modernas justamente por acomodarse dentro de lo establecido; entiéndase: regulación, convención u oficialidad emanada de una autoridad artística.

Por otra parte, Beatriz Sarlo señala que Xul Solar es el exponente de la cultura de la mezcla en el contexto de lo que llamó “modernidad periférica”. La teórica argentina plantea que, en sus pinturas, Solar “mezcla modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia” (15). Sin embargo, en el sentido de este análisis, el mérito de Solar no se encontraría en mezclar o incorporar varias “sustancias” a su obra, sino en sostener la tensión entre estos dos mundos; rasgo propio de *su* contemporaneidad. Desde esta perspectiva, lo moderno de su propuesta se funda, primero, en el deseo motor de

FIGURA 2



Pablo Picasso
Los tres músicos, 1921

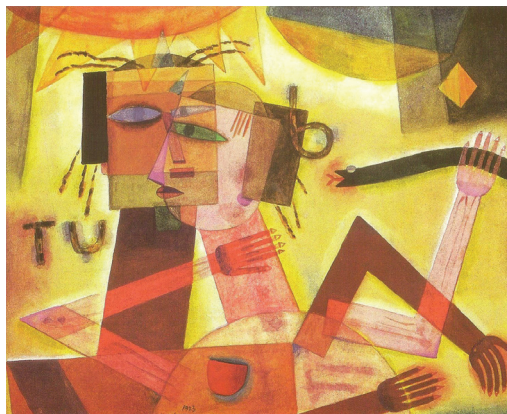


José Emilio Pettoruti
Quinteto, 1927

FIGURA 3



Paul Klee
Senecio, 1922



Xul Solar
Tú y yo, 1923

estar abierto a su realidad: simultáneamente moderna y tradicional. Y, segundo, en el hecho de que si bien no ignora el sedimento de revoluciones dadas —en especial del expresionismo—, su propuesta supera con creces las filiaciones referenciales.

Este artista asume una investigación estética que es capaz de reconvertir los recursos disponibles desde una comprensión localizada. En otras palabras, su mérito está en que, valiéndose de los caminos abiertos, postuló una nueva ruta creativa, de ahí su modernidad.

Al respecto, una forma clara de comprender esta perspectiva es el axioma “el total es mayor a la suma de las partes”. De haber sumas de las partes (a mi parecer, siempre las hay), la propuesta moderna haría uso de los recursos que lo anteceden gestando tanto un quiebre como una apertura. No se trataría entonces de una versión diversificada, de una variación dentro de los estrechos límites de un estilo, sino de una propuesta nueva, particular. En palabras simples: el resultado total sería “distinto” a la suma (mezcla, mixtura, síntesis) de las partes.

La apropiación crítica y el problema de la validación

La lógica de la apropiación en el caso de Brasil fue paradigmática, ya que se hizo más evidente a causa de que estuvo asociada a la conformación del Estado nacional. El fin del Imperio del Brasil, en 1889, hizo que en los años venideros la nueva república se empeñase en establecer una cultura nacional como fundamento y legitimación propios.

Fueron constantes las preguntas por lo que eran y lo que los definía. Para lograr una unidad cultural buscaron integrar lo indígena, lo africano y lo europeo, creándose un mito positivo del mestizaje (distintivo y fundamental para su época). Al mismo tiempo, la necesidad de progreso centró sus esfuerzos en actualizar las modernizaciones.

Desde ambas concepciones se buscó la modernidad en el arte durante la primera mitad del siglo xx, cuyos exponentes ejemplares se expresaron en la Semana de Arte Moderno de 1922, y en el Movimiento Antropófago de 1928. Este último, impulsado por el poeta Oswald de Andrade, propuso devorar las culturas importadas y trabajar con autonomía; idea expresada en su manifiesto con la frase: “absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem” (5).

FIGURA 4



Tarsila do Amaral
Antropofagia, 1929

Por su parte, Mário de Andrade señaló que los tres principales fundamentos del modernismo de 1922 son los derechos “a la investigación estética, a la actualización de la inteligencia del artista brasileño y a la estabilización de una conciencia nacional creadora, no sobre una base individualista sino colectiva” (cit. en Acha 139).

Dentro de este marco, la obra de Tarsila do Amaral se abrió a la contingencia de su contexto, tensionando la vitalidad modernizadora con lo tropical: engullir, romper y superar los cánones de lo ya dado para ofrecer un rasgo distintivo de su época articulado con el tejido social, cultural y artístico de su país. La modernidad de la propuesta de Amaral se dio justamente porque su conciencia crítica rompió con la polarización de lo costumbrista y lo extranjerizante para inaugurar un nuevo código entretejido con su contexto. Conjuntamente, la disposición a absorber al enemigo sacro —Europa— para transformarlo en tótem, quiebra la tradicional actitud observadora, reproductora y complaciente de los artistas latinoamericanos, al tiempo que cuestiona el valor de una supuesta originalidad autopoética de las vanguardias, asumiendo su poder devorador y alterador. Estamos, pues, frente a una postura programática que asume una investigación estética que actualiza los recursos disponibles mediante la inteligencia del artista brasileño, la que la hizo trascender a la mera voracidad del estar al día con las tendencias o modas europeas.

Ahora bien, es fundamental aquí observar el alcance del argumento de este tipo de apropiación. Gerardo Mosquera reconoce que el modernismo brasileño edificó el paradigma de la antropofagia sobre la base de una apropiación crítica, selectiva y metabolizante de las tendencias artísticas europeas. Sin embargo, también reconoce que el abuso de la batalla digestiva de la metáfora de la antropofagia tuvo como consecuencia “la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea” (9). Para el teórico esta noción fue posteriormente manipulada —en parte por el auge de las ideas posmodernas— para explicar, justificar y facilitar la apropiación, la resignificación y la validación de la copia en el contexto de la relación subordinada de Latinoamérica con el Occidente hegemónico.

Este malestar se agudiza cuando se esgrime la “apropiación crítica” como una forma de legitimación. Por ejemplo, en 1983 Nelly Richard, en su texto *Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?*, postuló:

Validamos entonces “la construcción de frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidas” en cuanto máxima estrategia crítica, en cuanto modo de subvertir un orden de procedencia y de inflexionar el sentido de lo que se nos atribuye desde afuera; validamos la manipulación creativa de una tecnicidad internacional empleada (desempleada, reempleada) para fines de autosignificación histórica (4).

Poniendo esto en contexto, Richard reflexiona sobre la dificultad de validación que tuvo el arte latinoamericano en la escena internacional, acusando que las culturas dominantes obligaron a las periféricas a sostener sus pautas. Señala que, en este

marco, a las propuestas latinoamericanas no les quedaba más que renunciar a parte de lo que las motivó: a su pasado, a su presente nacional, a su totalidad social y a la red de sus relaciones con las demás prácticas. Todo esto a riesgo de presentarse como obras injustificadas. La teórica se defiende señalando que el arte latinoamericano no remite meramente a una recepción referencial pasiva, sino que a un modo de subvertir un orden de procedencia y de modificar su sentido. Para ella, resistirse al mandato internacional operando bajo la lógica de la reelaboración crítica o paródica de su funcionamiento fue una forma de legitimación histórica.

Sin duda, el juego de las citas y la apropiación puede crear una consciencia histórica respecto a las prácticas latinoamericanas nacidas durante y desde la Colonia. También es cierto que es propio de la modernidad artística criticar a la historia y a sus pautas. Así como también sabemos que nada en el arte parte desde cero, por lo que se asume que la reelaboración es parte constitutiva de la formulación artística, ya sea para las culturas dominantes como para las recesivas. Pero atención, la reelaboración crítica o paródica puede perfectamente transformarse en normatividad del lamento o, peor aún, utilizarse como una estrategia para insertarse en la narrativa hegemónica desde la retaguardia.

Por otro lado, hay que tener cuidado con que las críticas logren constituirse, contraproducentemente, como afirmación de la posición dominante. Así como atender al hecho de que direccionar la crítica hacia la hegemonía pueda nublar la mirada crítica hacia nosotros mismos. Estas prácticas o teorías al definirse en “oposición a” niegan la posibilidad de conectarse profundamente con sus propios deseos y verdaderas necesidades.

“Resistir”, “luchar” o “sortear los embates”, si bien son terminologías propias de la cultura (a veces martiroológica) latinoamericana, tenemos que aceptar que también constituyen una posición que no nos permite salir de la dependencia o del papel del subordinado. Es más, la agudiza, reafirmando así la relación de jerarquía. Con el tiempo estas posturas serán cuestionadas argumentando que:

Desde este punto de vista, las narrativas anticolonialistas, con su juego de oposiciones entre los opresores y los oprimidos, los poderosos y los desposeídos, el centro y la periferia, la civilización y la barbarie, no habrían hecho otra cosa que reforzar el sistema binario de categorizaciones vigente en los aparatos metropolitanos de producción del saber (Castro-Gómez 173).

Respecto al arte, hay que aclarar algunos puntos. Primero, si bien el centro recalzó su papel protagónico en la administración y sanción del valor artístico/estético presionando para sostener la supremacía de sus prácticas y discursos, esto lo realizó en un contexto de hegemonía, no de dominación. Es decir, los principios emitidos por estas culturas no fueron impuestos: no existió una amenaza sobre los artistas o teóricos para obligarlos a seguir una ruta. El estado de dominación cultural acabó en la Colonia, luego de lo cual solo podemos hablar de hegemonía; lo que deja abierta la

posibilidad de adoptar contraposturas, por muy invisibles o débiles que estas sean. Segundo, aunque siempre es más fácil buscar un culpable, el hecho de que un artista o teórico haya transado su postura con tal de sentarse a la mesa del arte central, fue de su exclusiva responsabilidad, fue su decisión. Y, tercero, para que la legitimidad del centro haya sido sostenida, avalada o tolerada, se requirió de otros quienes hayan asumido la posición de subalternidad. El reconocimiento en el sistema del arte no se obtiene jamás sin mediar una lucha o un acuerdo —implícito o explícito— entre las partes, lo cual exige recordar que, si bien sostener la hegemonía es parte de las reglas del juego del arte, romper o crear las propias hegemonías también lo es.

La disposición a autocomprenderse siguiendo un factor de subalternidad resistente, es decir, desde la figura del artista o intelectual combatiente que lucha contra un mandato que, para colmo, ya no era opresor, resultó ser tan mistificador como el hecho de autenticar lo latinoamericano en lo precolombino o en lo mágico-irracional —asunto que tanto refutó Richard—. Peor aún fue la imagen del artista combatiente paródico que luchó en contra de una cultura de la cual deseó ser parte. Evidentemente, no fue forzoso combatir ni parodiar al centro para tener un lugar en el mundo del arte moderno (atención, que no digo “un lugar en Europa o Estados Unidos”, ya que eso es otra cosa).

El conflicto de verse como una cultura subordinada y no como una transitoriamente recesiva implicó que el campo de acción se redujo lastimosamente. O bien se asumió el papel del reproductor, o bien el del apropiador (crítico o acrítico). Estos posicionamientos asumieron implícitamente la idea de que nada parte en estas tierras. Ninguna destreza, práctica o reflexión nace o puede nacer aquí. Nada de nuestra contingencia, de nuestra historia, de nuestra belleza u horrores es digno de levantar *nuevas* visiones y experiencias artísticas.

Claramente, el problema no está en nuestra realidad, sino en el hecho de que nos pesó demasiado estar fuera de otra, de la hegemónica. Y si bien es legítima la necesidad de reconocimiento, el anhelo de participar en la escena central, de ser parte, de acortar la distancia con las metrópolis pudo empujarnos, no solo a generar artilugios para ser aceptados, sino que también a convertirnos en re-creadores crónicos.

Y aunque Richard acierte al decir que el modelo totalizador, el dogma internacional de la Modernidad, con frecuencia no tomó en cuenta las variantes procesuales o las especificidades de las propuestas latinoamericanas, también es cierto que los teóricos y teóricas, los historiadores e historiadoras latinoamericanos sí pueden hacerlo. Sí pueden crear sus propias teorías, escudriñar su historia, inventar nuevos conceptos y códigos de significación y decodificación que las expliquen. La denuncia claramente nos desahoga, pero —en sí misma, hay que admitir— no es productora de nuevas realidades. El carácter distintivo y específico de la cultura latinoamericana, con toda su heterogeneidad, existe a pesar de la preeminencia de otras, existe independiente de si nuestros recursos son vistos por ellas o si somos invitados a sus “mesas”. Solo basta con reconocernos. Por consiguiente, es necesario que nuestra propia validación

dependa de nosotros, al menos un poco.

Un buen ejemplo de esto fue la creación de la Bienal de São Paulo en 1951. Complace leer que después de tantos años Luis Pérez-Oramas afirme: “nuestra bienal es simplemente el producto de nuestro lugar, de nuestra experiencia y de nuestro (necesariamente) limitado conocimiento del arte y del mundo” (cit. en Falconi 132). El reconocimiento de las propias limitaciones, pertenezcamos a una cultura dominante o recesiva, activa la necesaria humildad para registrar lo que estamos siendo, así como también actúa como un estímulo para ampliar el horizonte de nuestras experiencias y conocimientos.

Por el contrario, el autocomprendernos desde la lógica de la batalla digestiva, como la nombra Mosquera, nos cristaliza irremediabilmente en el papel del subalterno. Peor aún es cuando la reelaboración crítica o paródica se yergue como una identidad creativa latinoamericana, ya que se sentencia su propia muerte a manos de la inmovilidad.

Definitivamente, y aun cuando exista crítica, la apropiación no garantiza la modernidad “otra” de las propuestas, ya que, como dije antes, esta exige, en cualquier escenario, reconvertir los recursos disponibles para abrir un camino específico de realización.

A modo de conclusión

Recapitemos. Pudimos constatar que constreñir a la modernidad artística en una fórmula estética iría en contra de la naturaleza mutable y variada de los productos y operaciones modernos. Sin embargo, esto no significa que los modernismos no compartan un fuero interno común que los relacione. De hecho, en un mismo tiempo, e independientemente de su diversidad, refutaciones o incongruencias entre sí, las propuestas artísticas conservaron un denominador común que las atraviesa; la búsqueda de la ruptura y del avance de lo artístico hacia una nueva dirección: la propia dirección.

Además, consideramos que si la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, si —como señala Eisenstadt— ha nacido de complejos encuentros donde se apropian o reinterpretan los programas a la luz de las tradiciones, crisis y rupturas de cada sociedad, resulta evidente pensar que las visiones y respuestas a tales transformaciones, es decir, sus modernismos, sean distintos en virtud de su coherencia. De ahí que cuando hablamos de arte moderno de Latinoamérica, entendimos por ello un conjunto variado de productos, operaciones y procesos provenientes de un mismo espíritu, pero cuyas propuestas se localizaron en el ámbito de su cultura e historia.

Ahora bien, la perspectiva de las modernidades múltiples nos puso en la obligación de examinar cómo las maniobras de apropiación podrían mermar la modernidad de sus productos. Para esto fue gravitante recalcar que el concepto de las modernidades

múltiples, llevado al territorio del arte moderno latinoamericano, no se referiría a las desviaciones, hábiles o torpes, del ejercicio de la apropiación, de la traducción, de la interpretación o del mestizaje sin más. Fue fundamental no otorgarles a estas operaciones un valor en sí mismo, garante de una modernidad “otra”, a razón de que estos paradigmas bien pueden esconder una forma de legitimación aferrada a su referente, como en el caso de la apropiación acoplada. O bien, el peligro de establecer una determinación anclada en el abuso digestivo, como en la apropiación crítica; asunto que, no está demás decir, afirma la posición dominante y nubla la pregunta por nosotros mismos.

Finalmente, y siguiendo las palabras iniciales de Pérez-Oramas, puedo concluir que producir “a partir de” una modernidad dada, ya sea desde sus temáticas o sus recursos artísticos, ya sea ayer u hoy, no sería un criterio adecuado para constatar si fuimos o somos modernos. Por otra parte, apropiar, adaptar, mezclar, sincretizar o traducir, en sí mismas —es decir, como operaciones escindidas de un espíritu moderno— no nos hizo ni nos hace configurar una modernidad “otra”.

En realidad, solo bastaría examinar —y por qué no buscar “los tesoros que yacen en el fondo”— si los artistas y teóricos, de acuerdo a las propias experiencias de la modernidad, fueron capaces de elaborar, mediante una apropiación transformadora, una nueva, una distinta suma de sus partes. En otras palabras, constatar si se re-presentaron frente al mundo conscientes de ellos mismos y de su quehacer. Si fracturaron efectivamente las pautas dadas, incluida la normatividad vanguardista; si fueron capaces de hacer valer sus pretensiones; si manifestaron su peculiaridad en el hacer, en el sentir o en el pensar. Si, haciendo uso de los recursos revolucionarios disponibles, renunciaron a las determinaciones que frenaban su renovación creativa, mediante una apropiación transformadora capaz de superar la mera versión o mezcla. Y, finalmente, si se desplazaron para abrir/inaugurar un nuevo territorio, acorde a los cambios de la modernidad de la que fueron parte.

Referencias

- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Beriain, Josetxu. *Modernidades en disputa*. Barcelona, Anthropos, 2005.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011.
- Castro-Gómez, Santiago. “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). México, Porrúa, 1998.

- Clark, Timothy J. "La modernidad después de la modernidad. Una entrevista con T. J. Clark". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/modernidad-despues-modernidad-entrevista-tjclark>
- De Andrade, Oswald. *Revista de Antropofagia*, año 1, n.º 1, mayo 1928. Disponible en http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Eisenstadt, Shmuel N. "América Latina y el problema de las múltiples modernidades". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LVIII, n.º 218, 2013, pp. 153-164.
- . "Multiple Modernities". *Daedalus*, vol. 129, n.º 1, 2000, pp.1-31.
- Escobar, Ticio. "Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo" en *El arte fuera de sí*. Asunción, CAV/Museo del Barro, FONDEC, 2004.
- Falconi, J. L. "No Me Token: o, cómo asegurarnos de nunca perder el * por completo". *Kaypunku*, vol. 1, 2014, pp. 113-135.
- Foster, Hal. *El retorno a lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Habermas, Jürgen. "Modernidad versus postmodernidad", *Modernidad y postmodernidad*, comp. Josep Picó. Madrid, Alianza, 1992.
- Menna, Filiberto. "El proyecto moderno del arte". vv. AA. *Fin de siglo y formas de modernidad*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1990.
- Mosquera, Gerardo. "Contra el arte Latinoamericano". Conferencia en el Centro Cultural España, Córdoba, 2009. Visitado en mayo de 2014. <http://ccemx.org/archivovivo/archives/artwork/hipertextos/contraelarte>
- Pavez, Carolina. "Retraso o diferencia del arte modernista latinoamericano. Francisco Brugnoli: ¿un arte pop?". *Panambí* n.º 7, 2018, pp. 75-94.
- Pérez-Oramas, Luis. "Sobre la política y la poética en la Bienal de São Paulo". *Revista artishock.cl*, por Carolina Castro, 13 de agosto 2012. Visitado el 13 de agosto de 2012. Disponible también en <http://blog.caroinc.net/luis-perez-oramas/>
- Richard, Nelly. "Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?". *Arte & Textos* (Santiago), n.º11, 1983, pp. 1-5.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Taylor, Ch. y B. Lee. *Multiple Modernities: Modernity and Difference*. Chicago, Center for Transcultural Studies, 1998.
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Vergara, Fernando. *Sujeto, razón y progreso: Itinerario filosófico de la modernidad*. Talca, Tabor, 2013.

vv. AA. "Manifiesto Martín Fierro". *Revista Martín Fierro*. Buenos Aires, 1924, pp. 1-2.
Wechsler, Diana. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes: artes plásticas entre 1920 y 1945". En José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Enviado: 15 de marzo de 2019

Aceptado: 29 de julio de 2019