

Catherine Walsh

Editora

ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

RETOS DESDE Y SOBRE LA REGIÓN ANDINA



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



**ABYA
YALA**

Quito, 2003



ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS
Retos desde y sobre la región andina

Catherine Walsh
Editora

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala
Quito, septiembre 2003
Diseño gráfico, armado e impresión: Ediciones Abya-Yala
Cubierta: Raúl Yépez
ISBN: 9978-19-050-3
ISBN: 9978-22-328-2

Los aportes publicados en este libro, son de responsabilidad de sus autores

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

¿Qué saber, qué hacer y cómo ver?

Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales *desde* América andina

Catherine Walsh | 11

I. ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

1. Las humanidades y los estudios culturales: proyectos intelectuales y exigencias institucionales
Walter D. Mignolo | 31
2. Apogeo y decadencia de la teoría tradicional.
Una visión desde los intersticios
Santiago Castro-Gómez | 59
3. Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de ‘estudios culturales latinoamericanos’ y propuestas para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido
Daniel Mato | 73

4. Historia de un asesinato por ocurrir, contado a la manera de una novela policiaca (o, colonialidad del poder y el futuro de los estudios culturales en América Latina)
Oscar Guardiola-Rivera | 113

II. (DES)IDENTIFICACIONES DISCIPLINARIAS Y LUCHAS DEL CONOCIMIENTO

1. Para una genealogía de la descolonización intelectual en los Andes
Zulma Palermo | 131
2. Literatura, subjetividad y estudios culturales
Mabel Moraña | 147
3. La literatura: entre el acontecimiento discursivo y la gesta real
Alicia Ortega | 153
4. La disciplina histórica en Latinoamérica. Una lectura con los estudios culturales
Alberto G. Flórez-Malagón | 159
5. Academia, lengua y nación: prácticas, luchas y políticas del conocimiento. Para una genealogía del campo académico en Colombia, 1853-1910
María del Pilar Melgarejo Acosta | 171
6. Génesis de la lucha disciplinaria: pugna por el control de una nueva nación colombiana, 1910-1950
Sandra Lucía Castañeda Medina | 189

III. (POS)MODERNISMOS, SUBALTERNIDAD Y VISIONES HISTÓRICAS

1. Pasados hegemónicos, memorias colectivas e historias subalternas
Alfonso Torres Carrillo | 197
2. Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley
Guillermo Bustos | 215

3. Familiares ocultos del discurso posmoderno sobre la cultura: utopía colonial y nostalgia fascista
Valeria Coronel | 243
4. Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz González
Víctor Manuel Rodríguez | 267

IV. TECNOLOGÍAS Y PRODUCCIONES DEL CONOCIMIENTO

1. La tecnicidad en búsqueda de los datos duros: estudios culturales y economías pedagógicas
Regina Harrison | 291
2. Descolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena
Freya Schiwy | 303
3. La investigación de campo en los estudios culturales. Presuposiciones, fundamentos, amplitud y validez a partir de una etnografía en los Andes ecuatorianos
Miguel Huarcaya | 315

III

(POS)MODERNISMOS, SUBALTERNIDAD Y VISIONES HISTÓRICAS

LAS NUEVAS AVENTURAS DE LA VANGUARDIA EN AMÉRICA LATINA:

MODERNISMO, MÍMICA POSCOLONIAL
Y EL MOBILIARIO DE BEATRIZ GONZÁLEZ

*Víctor Manuel Rodríguez**

*Me siento precursora de un arte colombiano, más aún,
de un arte provinciano que no puede circular univer-
salmente sino, acaso, como curiosidad¹.*

Beatriz González



B. González. *La Última Mesa*. Esmalte sobre lámina metálica sobre mesa metálica, 105 x 205 x 75 cm, 1970.

* Profesor de la Universidad Nacional, de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Universidad de los Andes en Colombia. Actualmente es candidato a doctor en la Universidad de Rochester, con la tesis que lleva por título “Mímica poscolonial en el arte latinoamericano y la retórica de la historia del arte modernista”.



B. González. *La Última Mesa*. Esmalte sobre lámina metálica sobre mesa metálica, 105 x 205 x 75 cm, 1970.

HISTORIA DEL ARTE LATINOAMERICANO, GUERRA FRÍA Y DESARROLLISMO

Una ola de comentarios apasionados inundó las columnas de periódicos y revistas colombianas cuando la artista Beatriz González exhibió sus primeras mesas y camas en la II Bienal de Coltejer de 1970 en Medellín, Colombia. González presentó dos piezas de su mobiliario: *La Última Mesa* (1970) y *Naturaleza casi muerta* (1970). La primera es una versión de *La Última Cena* de Leonardo, pintada en la superficie de una mesa de comedor, mientras que la última es una versión de una estampa de Cristo moribundo, pintada sobre una lámina metálica e instalada como colchón en una cama también metálica. En ambas piezas, ella mantiene los materiales y decoraciones originales hechos por artesanos populares que, a su vez, imitan vidrio y madera. Periodistas, miembros de la Academia Colombiana de Historia y de la Iglesia Católica se sintieron ultrajados con su trabajo: “La autora fracasó de medio a medio”; “el dedo doblado [*La Última Mesa*] es un engendro”. “En cuanto a la religión, ni comentamos por elemental decoro”².

Marta Traba (1930-1983), crítica e historiadora del arte, se opuso a este rechazo visceral arguyendo que se trataba de respuestas ‘contaminadas’ de consideraciones ideológicas e incapaces de abordar el arte con el desinterés que merecen los objetos estéticos:

Quienes no sean capaces de leer la justa dimensión de ese metalenguaje, que propone la semiótica de una semiótica, es porque están ya tan corrompidos por la primera desacralización del arte [aquella mediante la cual la sociedad de consumo transformó el arte en fetiche y mera ideología] y aceptan hasta tal grado (con la mansedumbre que ella delata) el mundo sin valores, que perdieron la capacidad de leer su mensaje [...] la crítica ayuda

al reconocimiento y lectura de una expresión artística: esto parece indudable, siempre que una obra logre ser desmontada en sus mecanismos operativos³.

Traba jugó un papel preponderante en el surgimiento del modernismo en el arte y la historia del arte en América Latina. En Colombia, junto a sus actividades como novelista, profesora y escritora de libros y artículos sobre el arte latinoamericano y colombiano, fue co-fundadora del Museo de Arte Moderno en Bogotá en 1964⁴. Críticos latinoamericanos contemporáneos la reconocen como una de las pioneras de la historia del arte latinoamericano. Gerardo Mosquera, por ejemplo, sostiene que “[Traba] publicó el primer libro que aborda el arte latinoamericano de una manera global, intentando darle al tema alguna unidad conceptual”⁵. Se considera también su trabajo como parte del clima oposicional que dio forma a las luchas culturales en América Latina, donde la historia del arte y su propio trabajo se ubicaron en las tradiciones del pensamiento de la izquierda política. Son ampliamente conocidos sus rechazos al conceptualismo como un producto cultural del imperialismo norteamericano, debido a que éste, según ella, ponía en peligro el desarrollo autóctono del arte moderno latinoamericano⁶. La propia Traba alguna vez sostuvo que su historiografía se basaba en la sociología francesa del arte y en la historia social del arte⁷.

Sin embargo, cuando uno lee en detalle su interpretación de la obra de González, ésta parece fundarse más en los principios del formalismo americano, un enfoque que ella rechazó públicamente:

Dondequiera que vaya, [el trabajo de González] podrá ser leído como una gran obra de arte, sin que las implicaciones nacionales o las provinciales recorten en nada tal categoría [...] pensar que todos estos factores, insisto, conspiran contra su importancia y la condenen al anonimato, es ignorar que la obra de arte se abre camino sola cuando la sostiene una estructura formal suficientemente válida⁸.

Traba parece hacer eco del argumento central del formalismo americano que sostenía que el arte era una práctica formal que tomaba sus propios métodos y conceptos como objeto y cuya relevancia reposaba casi exclusivamente en su relación con la tradición artística interna. Asimismo, al explorar el carácter local del trabajo de González, Traba sigue los argumentos formalistas que sustentaban que una obra de arte exitosa debe evitar cualquier referencia local o nacional y alcanzar el nivel de universal. Por último, cuando se opone a las respuestas ‘contaminadas’ de conside-

raciones ideológicas, Traba parece compartir el postulado modernista que abogaba por una historia del arte neutral y objetiva, cuya preocupación principal era mantener su desinterés apropiado para los objetos estéticos aparte de la ideología y la política.

Serge Guilbaut ha demostrado ampliamente cómo la reinención de los propósitos de la vanguardia moderna por parte del formalismo americano fue una manera de establecer la hegemonía cultural norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial⁹. Con el crítico Clement Greenberg a la cabeza, el formalismo concebía el arte como una práctica especializada cuya preocupación fundamental era el arte mismo. Articulado en torno a los postulados de libertad de expresión artística y del universalismo de la experiencia estética, el formalismo intentaba diferenciar el arte norteamericano de la vanguardia europea –que entonces se consideraba como un academicismo exhausto aún interesado en la representación de la realidad– del realismo socialista y el *kitsch*, considerados como productos complejos del comunismo, de la industria cultural y el fascismo, así como una degeneración del arte y la cultura. El formalismo americano alcanzó el principio del universalismo a través de una transición mediante la cual críticos y artistas se desplazaron del nacionalismo hacia el internacionalismo y, más tarde, hacia el universalismo, es decir, se deslizaron de un arte nacional hacia un arte socialista y, por último, hacia un arte universal. Esta transición se relaciona, a su vez, con los continuos cambios de posición de la izquierda norteamericana en respuesta a la amenaza comunista y a la consolidación de los Estados Unidos como la primera potencia mundial, e ilustra cómo la vanguardia norteamericana se deshizo de cualquier reclamo sobre su carácter local o político¹⁰. El principio del arte como una práctica formal que expresa lo ‘universal’ fue una reconciliación de la ideología de la vanguardia norteamericana con el liberalismo de posguerra. Fue una alianza que mezcló la noción norteamericana de la libertad con el principio de un arte que sobrepasará las fronteras nacionales y expresará lo universalmente ‘humano’. Como lo sostuvo Robert Motherwell: “el arte no es nacional, eso de ser simplemente un artista francés o norteamericano es no ser nada; fracasar en la tarea de desbordar el propio ambiente inicial es no llegar a lo ‘humano’”¹¹.

Como ha señalado Guilbaut, las preocupaciones del formalismo americano surgen dentro del contexto político creado por el ‘nuevo liberalismo’ después de las elecciones de 1948 y de la intervención crucial de los Estados Unidos en la creación de un nuevo orden mundial de posgue-

rra. La invasión de la Unión Soviética a Finlandia y el pacto germano-soviético entre Hitler y Stalin provocaron un fuerte sentimiento de desilusión entre los miembros de la izquierda americana, incluyendo escritores, críticos y artistas. Algunos de ellos ya se habían desplazado hacia las ideas de Trotsky, especialmente, hacia su defensa de un arte crítico que debería permanecer independiente de cualquier autoridad, distinta a sus propias reglas y principios, un supuesto que facilitaría la transición de los artistas norteamericanos del arte figurativo hacia al arte abstracto y del arte comprometido hacia el arte por el arte¹². Todo lo anterior provocó una peculiar coalición entre intelectuales, artistas y políticos. Fue “un proceso lento mediante el cual la vanguardia emergente elaboró, en 1947 y 1948, una nueva ideología a tono con un nuevo modo de producción cultural. Fluidos al comienzo, ideología y estilo se solidificaron rápidamente”¹³.

El clima político posterior a las elecciones presidenciales de 1948 también hace referencia al surgimiento del Tercer Mundo como una configuración de saber y poder. Arturo Escobar, siguiendo los postulados fundamentales de *orientalismo* de Edward Said, ha señalado que durante este período las realidades latinoamericanas, africanas y asiáticas fueron colonizadas por una formación discursiva que él llama *desarrollismo*, cuyo propósito fundamental era producir una transformación radical de la cultura que ayudara a las áreas pobres del mundo a alcanzar la modernidad. Escobar sostiene que “a través de la creación de un dominio de pensamiento y acción, el desarrollo alcanzó el estatus de certeza en el imaginario social e hizo posible la invención del Tercer Mundo”¹⁴.

Políticos y científicos se habían dividido a raíz de las antinomias del capitalismo y el socialismo. Para algunos, desarrollarse implicaba tomar la ruta del socialismo, para otros significaba elevar el nivel de las clases más bajas y consolidar una democracia liberal. Para ambos, sin embargo, el principio del desarrollo era indiscutible y estaba en la base de sus idearios sociales y políticos. Las prácticas académicas formularon teorías de la modernización y de la dependencia, saturadas en razones para explicar y superar el subdesarrollo latinoamericano. Se dio paso así a una representación de las sociedades latinoamericanas como una mezcla compleja de tradiciones pre-modernas y locales con prácticas políticas adscriptivas. Como lo dice Escobar:

el desarrollismo fue una experiencia histórica singular que produjo formas de saber mediante las cuales el Tercer Mundo fue hecho visible y articulable. Dio también lugar a sistemas de poder que regularan sus prácticas, y

moduló formas de subjetividad a través de las cuales la gente vino a reconocerse a sí misma como desarrollada y subdesarrollada¹⁵.

A la luz de estas consideraciones históricas, ¿Cómo se relaciona la historiografía de Traba con las luchas culturales y políticas de la Guerra Fría? ¿Cómo explicamos los usos que hace Traba del formalismo americano? ¿Cómo explorar su interpretación de la obra de González como una búsqueda formal y como una expresión universal? ¿Cómo considerar las apropiaciones que hace González de las piezas maestras del arte occidental, instaladas en peinadores, mesas y camas? La insistencia usual en una presencia representativa del arte no-occidental en la escena artística internacional –con sus imágenes familiares de exclusión y ‘*misrepresentation*’– no son mi preocupación central. Mi interés principal es esbozar algunas condiciones de posibilidad de la historia del arte latinoamericana a través del diálogo que tuvo lugar entre Traba y el formalismo americano, de una parte, y entre Traba y el trabajo de González, de otra, dentro del contexto de la política y la cultura de la Guerra Fría. Intento explorar la condición de verdad del desarrollismo, así como algunas prácticas culturales que suspendieron los modos disciplinarios de la modernidad y las políticas del modernismo y la modernización.

Consideraré este diálogo histórico-artístico como un ejercicio de saber/poder articulado por formas de apropiación colonial y resistencia conocidas como mímica. En “Of Mimicry and Man”, Homi K. Bhabha ha señalado que la mímica es un modo de representación mediante el cual el discurso colonial/hegemónico apropia al colonizado o a los sectores subalternos como similares, y, sin embargo, para ser efectivo necesita construirlos como su otro, es decir, como un otro rechazado: el colonizado o lo subalterno es *casi lo mismo, pero no lo suficiente*, en la famosa formulación de Bhabha¹⁶. La mímica es entonces una forma de apropiación que usa figuras de similitud y parecido y que es en sí misma una forma de rechazo. Mi argumento central es que la interpretación que Traba elabora del trabajo de González opera como una forma de mímica mediante la cual la obra aparece como similar a las preocupaciones modernistas, mientras que la cultura colombiana, de donde ella se alimenta, se representa como su otro cultural. Así, la nueva historia del arte latinoamericana se definió a sí misma, mediante la representación de un otro cultural como subdesarrollado.

Bhabha ha asegurado que la mímica produce también estrategias de doblaje y travestismo del discurso colonial a través de los cuales su ambivalencia –*casi lo mismo pero no lo suficiente*– se convierte en una amena-

za. Al devolver al colonizador una mirada de sí mismo, la mímica desestabiliza la pretensión de la cultura dominante de ser única, universal, auténtica, y suspende su aparato de saber y poder. Como una estrategia no dialéctica, la mímica deconstruye cualquier tradición que busque reclamar para sí el derecho de poseer una cultura pura, originaria o anterior. Como él lo señala:

Lo que emerge entre mimesis y mímica es la escritura, un modo de representación, que marginaliza la monumentalidad de la historia, y de forma simple se mofa de su poder para ser un modelo, ese poder que de manera supuesta lo hace imitable. Más que representar, la mímica repite [...] La ambivalencia de la autoridad colonial se desliza de manera repetida de la mímica –una diferencia que es casi nada pero no lo suficiente– hacia la amenaza –una diferencia que es casi total pero no lo suficiente–¹⁷.

Sostengo que González, junto con un buen grupo de artistas latinoamericanos, creó una rica escena poscolonial que desestabilizó el carácter oposicional con el que se ha representado la cultura en la Guerra Fría y esbozó formas de lucha cultural suplementarias, éstas que se adicionan al discurso hegemónico pero que no aumentan la grandeza de la historia y la tradición, sino que le recuerdan su carácter incompleto y no originario. Mediante la estrategia de hacer versiones de obras maestras del arte occidental, de repetirlas, González opera dentro de la ambivalencia del discurso modernista del arte e introduce formas de interpretación cultural mediante las cuales la autoridad de los discursos modernos del arte y la cultura es fracturada, y sus significados diferidos, pospuestos. Su trabajo repite las operaciones discursivas mediante las cuales los signos de diferencia, las metonimias de presencia, producen un otro visible y reconocible. Sin embargo, mediante esta repetición, su mímica ‘abre los signos ambivalentes y conflictivos de esas marcas de identidad que no ocultan una esencia’. Se mueve, por así decirlo, entre el deseo por fijar la diferencia y su producción en la escritura; entre la pulsión discursiva por un otro visible y su invisibilidad.

Basaré este análisis en los escritos de Traba sobre González, haciendo especial énfasis en su libro *Los muebles de Beatriz González* de 1974. Tendré en cuenta también los textos de Greenberg “Avant-Garde and Kitsch” y “Modernist Painting”¹⁸, así como la serie de espejos que González produjo entre 1970 y 1977. Traba aborda dos preocupaciones que, a su vez, dieron forma a la agenda del formalismo americano: las antinomias entre la vanguardia y el *kitsch*, y la distinción entre arte y cultura po-

pular. Sostendré que su historiografía emerge en el contexto discursivo del desarrollismo y se articula a la búsqueda norteamericana por la hegemonía cultural en América Latina. Considero que González, por su parte, medita en torno a las prácticas del arte y de la historia del arte a partir de las apropiaciones locales de la cultura moderna y las estrategias de repetición que dan forma a la mímica poscolonial. González esboza una política de la identidad que evita tanto la noción liberal de sujeto, como los postulados de relatividad cultural del multiculturalismo y anticipa tácticas marginales y minoritarias de resistencia poscolonial que renuncian al utopismo moderno¹⁹.

VANGUARDIA Y KITSCH, O CÓMO LA HISTORIA DEL ARTE CREA SU OBJETO DE ESTUDIO

Periodistas, artistas, críticos e historiadores del arte han calificado el trabajo de Beatriz González como pop y populista, modernista y *kitsch*, local y universal, de buen y mal gusto, falso y auténtico, colombiano y demasiado colombiano. Aunque uno de los más frecuentes apelativos usados para calificar el mobiliario de González es el de ‘cursi’ o *kitsch*, ella misma ha afirmado: “No creo que la sociedad en que trabajo sea una sociedad cursi sino desmedida, en todas las proporciones y sentidos”²⁰.

En su definición del *kitsch*, Greenberg escribió:

La condición previa del *kitsch* sin la que el *kitsch* sería imposible, es la disponibilidad, al alcance de la mano, de una tradición cultural plenamente madura, cuyos descubrimientos y conquistas, y cuya cumplida autoconciencia puede explotar el *kitsch* para sus propios fines. En efecto, el *kitsch* toma en préstamo de ésta hallazgos, trucos, estratagemas, reglas empíricas, temas, los convierte en un nuevo sistema y descarta el resto. El *kitsch* toma su linfa vital, por así decirlo, de toda esta reserva de experiencia acumulada²¹.

Aunque Traba reconocía el rechazo de González al *kitsch* como un concepto para explicar su trabajo, afirmaba:

De las numerosas explicaciones acerca del *kitsch* prefiero usar la de Clement Greenberg, que suscribo al pensar la obra de Beatriz González co-

mo un producto kitsch [...] Leyendo con cuidado esta afirmación [la de Greenberg], parece aplicable punto por punto a las tendencias de Beatriz González. No es aplicable, en cambio, el término kitsch en tanto que elemento negativo, como lo han presentado Broch y Adorno, Mc Donald y Greenberg entre otros, refiriéndose a las alteraciones promovidas flagrantemente por la “industria cultural”²².

Mediante la aplicación de los elementos positivos del *kitsch* al trabajo de González, Traba quería caracterizarlo como una reflexión formalista del *kitsch* –que usa el *kitsch* como fuente– y que lo transforma en arte universal. Con los elementos negativos, ella quería evitar que el trabajo de González fuera visto como no arte, o como una expresión vulgar de la cultura, precisamente la clase de expresiones criticadas por el formalismo americano. Así, Traba exhortaba a dos Greenberg: el joven Greenberg de 1939 que definió, formalizó y puso en circulación un proyecto ideológico para el arte americano, opuesto a la vanguardia europea, el *kitsch* y el realismo socialista. También exhortaba al Greenberg tardío de 1948 que promovió el expresionismo abstracto y los principios de libertad de expresión y arte universal. Con la primera aclaración, Traba establecía la distinción entre el trabajo de González y otras corrientes artísticas, el *kitsch* y la cultura popular. Con la segunda aclaración, lo hacía universal.

Traba consideraba el mobiliario de González como una meditación sobre el *kitsch* y como parte de los movimientos artísticos de las décadas del sesenta y del setenta que estaban profundamente preocupados por la pérdida de sentido del trabajo artístico, así como por la creciente fetichización del artista debido a la emergencia del consumismo después de la Segunda Guerra Mundial. Al trabajar sobre la representación artística occidental, Traba sostenía que estos movimientos querían resacralizar el trabajo artístico y evitar lo ideológico, “asignándole al arte un campo específico y diferenciado de acción”, un campo donde el arte podría diferenciarse de otras corrientes de producción cultural²³.

Una dificultad con el uso del formalismo modernista para explicar el trabajo de González es que ella de manera explícita trabaja con la iconografía artística. Esto obligó a Traba a insistir en su valoración de los ‘elementos positivos’ del *kitsch*, estableciendo una diferencia entre las apropiaciones *kitsch* de la tradición cultural, que irremediamente caen en la repetición, y aquellas de la vanguardia artística cuyo propósito era producir algo nuevo. Traba afirmaba:

Frente a las producciones culturales pasadas, el artista tiene dos opciones: o revisa la cultura y toma una producción cualquiera para re-trabajarla según nuevos datos visuales [...] o utiliza un producto cultural pasado desubicándolo en su contexto y dando así paso al anacronismo del *kitsch* [...] En los dos ejemplos citados, el elemento cultural ha sido utilizado exactamente en la misma forma que es utilizada la realidad, o los sueños, o la geometría: como un punto de partida para hacer algo nuevo.



B. González. *Diez Metros de Renoir*. Óleo sobre papel, 120 x 1000 cm, 1977. Cortado y vendido por centímetros.

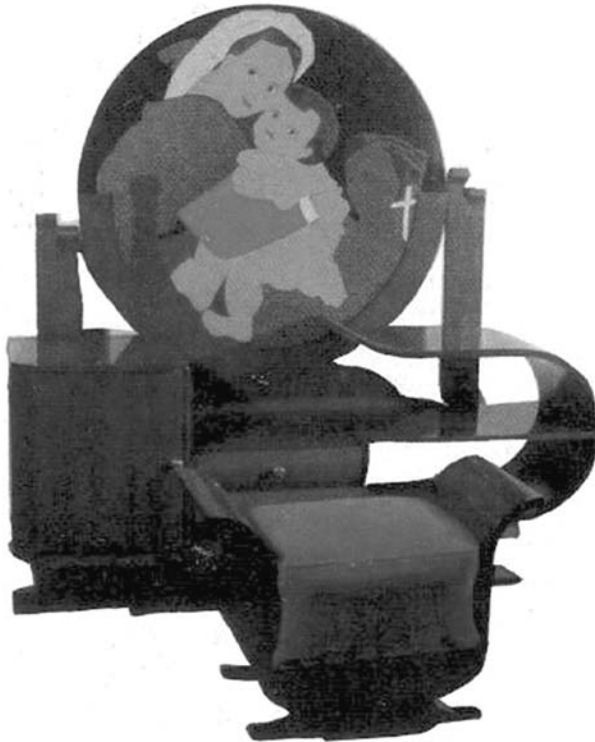
La retórica historiográfica de Traba construye el trabajo de González como similar a los modos vanguardistas de producción artística y como un resultado de los modos modernos de producción cultural. González por su parte, al trabajar con la imaginería del arte y re-enmarcarla de acuerdo con fuentes locales, parece rechazar la idea formalista de un arte universal que se critica a sí mismo, revelando el carácter incompleto del canon occidental del arte y la cultura y suspendiendo su principio de autoridad cultural. Por lo tanto, a primera vista, en vez de una reflexión sobre el *kitsch*, el mobiliario de González parece poner en escena un formalismo a la inversa y, de esta manera, ocuparse de la diseminación de tradiciones occidentales a través de diferentes sistemas de significación cultural; es decir, parece explorar formas locales de experimentar la universalidad de la modernidad cultural.

En *Peinador Gratia Plena* (1972) y *Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato* (esta frase pronunciada en voz dul-

ce y baja) (1974) González hace versiones de *La virgen de la silla* de Rafael y *Monalisa* de Leonardo. En lugar de la transparencia brillante de los espejos, efigies y siluetas seductoras insisten en ser apropiadas, seguidas. Al repetir y re-enmarcar el arte occidental en peinadores y percheros, González introduce una operación doble dentro del discurso modernista: lo presenta tan asertivo como ambiguo y desplaza su idea del arte como superficie y opticalidad hacia lo espacial, construyendo escenarios don-



Rafael Sanzio. *La Virgen de la Silla*. 1514.



B. González. *Peinador Gratia Plena*. Esmalte en lámina de metal montado. 150 x 150 x 38 cm, 1971.

de la imposibilidad de la reflexión especular contiene la ilusión ontológica del sujeto. Pone en escena también los signos de presencia que han hecho visible y articulable lo femenino en las sociedades latinoamericanas. En *Peinador Gracia Plena*, la virtuosa, angelical y, al mismo tiempo, los rasgos universales del original son transformados en sonrisas dulces y devotas. La cruz del original se ha acentuado en la copia. La versión de González de la *Virgen de la silla* de Rafael es una repetición del imaginario latinoamericano de lo femenino: la belleza efímera de las revistas, la publicidad y los *top models*, mezclados con la prístina, pura y virtuosa aura de María.



B. González. *Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)*. Esmalte sobre lámina de metal montada en mobiliario de madera, 200 x 90 x 24 cm, 1974.

En su representación del ‘sujeto latinoamericano’, González parece compartir la desconfianza de Luce Irigaray en los espejos como lugares de identificación, al rechazar la ilusión de reflexión de lo femenino dentro del discurso. Al evocar el espejo como un espacio de duplicaciones y múltiples reflexiones donde se articulan las representaciones de otredad, González explora las formas cómo Occidente se ha erigido a sí mismo y ocupado todos los espacios de identidad y, en acuerdo con Irigaray, cómo “cualquier teoría del sujeto ha sido siempre apropiada por lo ‘masculino’”. Irigaray señala:

El sujeto juega a multiplicarse, aún deformarse, en este proceso. El es padre, madre e hijos y las relaciones entre ellos. El es masculino y femenino y las relaciones entre ellos. Que burla de generación, parodia de copulación y genealogía, extrayendo su fuerza del mismo modelo de lo mismo: el sujeto²⁴.

En *...tenía veintiséis años...* los rasgos universales del original son transformados por las marcas

de diferencia que se mueven entre el deseo y el rechazo. Ahora la Mona-lisa es un icono tropical, coloreado, casi lo mismo pero no lo suficiente.

Entre el ver y el ser visto, la mímica fragmenta al sujeto y no esconde ningún núcleo identitario o esencia atávica: la mímica no re-presenta una identidad –hegemónica o subalterna– sino repite los signos y marcas de identidad que se construyen en el discurso para ser del colonizado algo visible y articulable. La estrategia de mímica en la obra de González repite los ‘efectos de identidad’ que articula el discurso colonial para volver al sujeto visible (en el discurso). Sin embargo, este exceso de visibilidad hace al sujeto invisible. Como en los mecanismos biológicos del camuflaje, el organismo repite las marcas de visibilidad para desaparecer ante la mirada ansiosa del enemigo. A pesar de la pulsión de visibilidad del discurso queda siempre una zona oculta que el discurso no puede atrapar, donde la resistencia a la normalización abre espacios para imaginar lo posible en lo imposible y ‘otras’ formas de ser, hacer y significar, que no pueden ser anticipadas y resisten a volverse hegemónicas.

ARTE Y CULTURA POPULAR: MODERNIDAD, MODERNIZACIÓN Y FOLCLORE

Además de distinguir la cultura de vanguardia del *kitsch*, Greenberg desarrolló un análisis importante del folclore y su papel dentro de la sociedades modernas. Para él, el *kitsch* no solo se había apoderado de las ciudades donde nació, sino que se había dispersado en el campo, arrollando al folclore²⁵. Greenberg consideró el *kitsch* como la única cultura universal y mostró cómo podría atacar tanto la alta cultura como el folclore. Sin embargo, lo que interesaba a Greenberg no era proteger el folclore de la amenaza del *kitsch*, sino marcar una distinción entre la vanguardia y el folclore y, así, contener cualquier cultura proletaria o subalterna.

Aunque la universalización del alfabetismo y la urbanización pareció borrar las distinciones entre aquellos que tienen y no tienen acceso a la cultura, Greenberg elabora una nueva distinción: no es suficiente leer y escribir, sino experimentar la cultura de una manera particular. Debido a que las nuevas clases medias y proletarias urbanas “no disponían del tiempo libre ni del lujo necesario para el goce de la cultura tradicional de la

ciudad”²⁶, una nueva forma de construir la distinción social tomó lugar: las clases altas, medias y más bajas ‘podían’ acceder al arte y la cultura, pero cada una lo hacía de manera diferente.

Traba establecía la misma distinción con el ánimo de aplicar las categorías de folclore y *kitsch* a América Latina:

La variedad de recursos populares que atraen a Beatriz González permite agruparlos, sin embargo, en dos familias: lo que expresa el pueblo, y lo que es impuesto por la difusión masiva hasta que goza del favor popular [...] Hay, pues, que distinguir entre lo popular emanado de la colectividad, cada vez más mediatizado y degenerado, y lo popular sobre impuesto a la comunidad, cada vez más imperativo y alienante²⁷.

En la misma perspectiva teórica de Greenberg, Traba reconocía ‘la experiencia de la cultura’ como una manera de crear y mantener las diferencias sociales. Traba utiliza la misma alusión al gusto para distinguir la alta cultura de la cultura popular, pero nos ofrece un análisis adicional del carácter de la artesanía popular, dándole el mismo perfil del *kitsch*: un producto cultural que cae en la repetición y carece del carácter crítico de un trabajo artístico.

Las camas y mesas de noche escogidas como soportes de sus pinturas a partir de 1970, indican otra selección de lo popular: los muebles. Ahí el hombre del pueblo colombiano emplea a fondo sus preferencias cromáticas y, sobre todo, su inclinación por los materiales brillantes, las falsas texturas, los adornos [...] El pueblo que consume dicho mobiliario [...] es el único autor de tales productos: su gusto ha determinado su existencia, promovida por pequeñas industrias de origen popular y mantenimiento casi artesanal²⁸.

Greenberg interpretó la universalización del alfabetismo como una condición importante para el nacimiento del *kitsch*. El *kitsch* entonces encuentra sus orígenes no solo en el fascismo o en el totalitarismo rojo, sino también en la presión ejercida sobre el conjunto de la sociedad por las masas urbanas, proletarias o subalternas que, “habiendo perdido su gusto por el ‘folclore’ de origen campesino, demandaron una clase de cultura que se ajustara a su propio consumo”. Traba explicaba los usos de González de la cultura popular como una fuente “para convertir en arte lo que es manifestación espontánea del imaginario colectivo”²⁹. González, así, es considerada como una artista que devela lúcidamente lo popular y ofrece una interpretación reveladora del carácter atrasado de la superestructura cultural colombiana: “El arte popular no suministra datos acerca de la creatividad popular, como generalmente se afirma usando el tono romántico de

exaltación del alma colectiva, sino informaciones acerca del grado de subdesarrollo que padece dicha colectividad”³⁰.

Traba desplaza así el *kitsch* de sus asociaciones tempranas con el arte hacia las apropiaciones subdesarrolladas, populares de la alta cultura; mientras, al mismo tiempo y en una dirección opuesta, intenta desplazar el trabajo de González de sus asociaciones al *kitsch* y la cultura popular hacia el arte de vanguardia y los propósitos del formalismo americano. Traba sostenía que el trabajo de González ilustra “los errores de la superestructura colombiana, que, fascinada con el melodrama, el barroco, el exceso y el *kitsch*, estaba condenada al subdesarrollo y el tercer mundismo”³¹.



B. González. *El baño turco o los artifices del mármol*. Esmalte sobre metal montado en madera, fórmica y mármol artificial. 137 x 121 x 155 cm. 1974.

En *El baño turco o artifices del mármol* (1974), basada en *El Baño Turco* de Ingres, el acto de pintar el espejo es contrastado con la exhibición absurda de iconos reinterpretados y representados a la luz de versiones de la otredad dentro del yo y el otro. En este ensamblaje, González desarrolla las conexiones directas al deseo propias de la obra de Ingres, donde éste es menos una satisfacción que su aplazamiento. *El Baño Turco* de Ingres es una imagen cuya sensualidad es incuestionable, pero la mirada deseosa del observador no puede apropiarse de los sujetos: los sentidos de las bañistas, en perfecta sintonía con su ambiente, atienden los silencios que nuestros sentidos no pueden compartir. González hace mímica de esta estrategia repitiéndola, mediante un doblaje que establece los límites de la mirada masculina.

Capturado en esta ambivalencia, el espejo que alguna vez daba acceso a la luz está ahora cerrado. El espejo que alguna vez funcionó como es-

péculo “para dilatar los labios, los orificios, las paredes” no puede penetrar el interior. Explorando esta relación entre luz, brillo y deseo, Irigaray ha dicho que “se hará todo el esfuerzo, sin embargo, para mantener la visión, al menos la visión, libre de destruirse por el fuego del deseo”³². Al cerrar esta dimensión luminosa, ilustrada del espejo, este ensamblaje parece hacer un demanda para ver, penetrar, y sin embargo, establece una restricción al deseo cuando resalta la polaridad maniquea masculina entre razón y deseo, masculino y femenino. En otras palabras, *El baño turco o artífices del mármol* encarna la dimensión conflictiva de la representación –orientalista, colonial– que pretende levantar el velo y sin embargo establece las distancias ópticas que impiden consumirse en la imagen incandescente. La versión de González de la pintura de Ingres desprecia sus de-



J. A. D. Ingres. *Le Bain Turc*. 1862.

talles epidérmicos, su luz punzante. Al dar importancia a las formas y los bordes, reproduce la ambivalencia de la mirada masculina que se protege a sí misma contra la ceguera del deseo. Irigaray asegura que “la razón –que a veces se le llama también luz natural– es el resultado de sistemas de espejos que aseguran una iluminación estable, pero sin brillo y calor”³³.

Como señala Bhabha, el discurso colonial crea “efectos de identidad” que se multiplican metonímicamente. Éstos son los estereotipos y las marcas visuales que el discurso construye para materializar su pulsión de vigilancia y control disciplinario y para protegerse del deseo. Sin embargo, la mímica, como el proceso mediante el cual la mirada vigilante se devuelve como la mirada desplazante del disciplinado, fractura cualquier reclamo por una identidad esencial, auténtica, originaria. Bhabha concluye: “es en medio de esta área de mímica y mofa donde la misión reformadora y civilizadora es amenazada por la mirada desplazante de su doble disciplinario”³⁴.

En *Peinador Gratia Plena*, la silla permanece frente al tocador. Así, la virgen de la silla no es sólo una imagen –la imagen– sino el componente de un escenario donde toma lugar el proceso de identificación. Ésto implica que la identificación no es solo la imagen, sino un acto que se repite en un escenario donde surge el sujeto. Sin embargo, en los ensamblajes de González solo hay objetos e imágenes. De forma sutil, ella despliega el escenario, los efectos de identidad y el libreto que prefiguran la actuación del sujeto, pero su realización permanece suspendida, lista para actuarse. La ilusión de identidad como sujeto, como una entidad ontológica, desaparece y en su lugar emergen posiciones, lugares oscuros para habitar, para ocultarse, para evitar el ‘mal de ojo’. La mímica no solo pospone las estrategias disciplinarias del discurso, sino que al fijar al sujeto disciplinado como una presencia parcial –casi lo mismo pero no lo suficiente– facilita la proliferación de incertidumbres y territorios no-discursivos que desestabilizan las tradiciones hegemónicas.

CONCLUSIONES

El diálogo historiográfico que he venido explorando dilucida las formas antagonicas de significación cultural que configuran los espacios co-

loniales. Pone en escena, por así decirlo, una dinámica constante mediante la cual la modernidad intenta ser construida como transparente, lineal, equivalente y, sin embargo, es atrapada en su propia vacilación y ambigüedad. Pues para que la modernidad pueda alcanzar su pretensión universal, debe diseminarse en otros territorios culturales cuyas temporalidades y formas de significación antagónicas amenazan su autoridad cultural, difiriendo su significado y suspendiendo su poder disciplinario. La lectura modernista de Traba, así como las continuas reubicaciones y desplazamientos de las tradiciones modernas en el mobiliario de González despliegan esta contradicción e ilustran las formas disyuntivas y locales de responder a los impactos del mundo moderno.

En este contexto, consideren esta última formulación de Traba:

Lo importante de estas aclaraciones sobre el kitsch es situarlo como un epifenómeno cultural [...] Se nutre de algo que la cultura ya ha producido, y lo vuelve a representar como una situación a destiempo [...] se sitúa en la repetición, pero como el pasado se recoloca en el presente, cae sin remedio en la parodia. El problema del kitsch es, más que todo, temporal.

Por definición, *epi* es un prefijo que significa: “encima”, “sobre”, “cerca”, “en”, “antes”, “después”, “en adición a”; y “epifenómeno” se refiere a “un síntoma adicional o secundario o una complicación que surge durante una enfermedad”. Las continuas substituciones y traslados que hace Traba del formalismo, el *kitsch*, la cultura popular y el mobiliario de González se yuxtaponen y resbalan de forma continua, redefiniéndose a sí mismos uno en frente del otro. Como prefijo, *epi* alude a algo que es tanto constituyente como adicional, fundamental y amenazante. La cultura no moderna, como un epifenómeno, define la cultura moderna y al mismo tiempo la amenaza: bajo la cubierta del camuflaje, lo minoritario y lo marginal. Como sostiene Bhabha, la mímica como una estrategia suplementaria

pone en consideración las tradiciones disciplinarias que naturalizaban la historia, la raza y la cultura, puesto que repite los signos y formas de autoridad cultural al punto que las desautorizan y rearticulan la presencia de la tradición en términos de su otredad, aquella misma rechazada por dicha tradición³⁵.

La interpretación de Traba es una construcción teórica profundamente relacionada con el formalismo americano y la estrategias discursivas del desarrollismo. Al emplear las distinciones de Greenberg entre vanguardia y *kitsch*, cultura formal y folclore, Traba formó parte del proyecto moder-

nista para la cultura y las prácticas artísticas latinoamericanas. Su comprensión del arte como una práctica y una experiencia autónoma, auto-reflexiva y universal hacía eco de la agenda del formalismo americano y su búsqueda por la hegemonía norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. De manera similar, al representar la cultura latinoamericana como atrasada, pre-moderna y subdesarrollada, la interpretación de Traba emerge en el contexto de los discursos hegemónicos del desarrollismo. La historia del arte latinoamericana nació dentro y a partir de estas estrategias discursivas, formando parte de la enorme inversión académica, militar y económica que hizo posible la invención del Tercer Mundo.

González desplaza la identificación de la metáfora ontológica del espejo de la naturaleza humana hacia la mímica y las estrategias performativas. Al doblar las representaciones de los signos metonímicos de presencia racial y de género que dan forma a los discursos/prácticas sobre América Latina, González ilustra las apropiaciones locales que hacen proliferar presencias ‘parciales’ y camuflajes tenues. Plantea así una política de la resistencia que siempre se opone a lo normativo –ya sea hegemónico o subalterno– y que emerge a partir de la tensión del suplemento: ese apéndice que cuestiona la armonía del objeto al que está unido. La diferencia cultural se plantea entonces como esos fragmentos y trozos que cuelgan de los bordes hegemónicos de la modernidad y, precisamente por su adyacencia e ‘intraducibilidad’, operan como una crítica de los principios del progreso, la homogeneidad y el organicismo cultural, desplazando la política de la identidad de la identificación hacia la invisibilidad y el devenir. En este contexto, Bhabha sostiene:

En el mundo de inscripciones dobles al que hemos entrado, en este espacio de escritura, no puede existir la inmediatez de la perspectiva visual, ni las epifanías cara a cara del espejo de la naturaleza [...] De la sombra surge la diferencia cultural como una categoría de enunciación; opuesta a las nociones relativistas de la diversidad cultural, o al exotismo de la “diversidad” de culturas. Es el “entre” que se articula en la subversión camuflada del “mal de ojo” y la mímica transgresiva de la persona “ausente”³⁶.

NOTAS

- 1 Citado por M. Traba. 1977. *Los muebles de Beatriz González* (Bogotá: Museo de Arte Moderno: 64.
- 2 Citado por M. Traba. *Op. cit.*: 66. Traba rehusó citar las fuentes: “Tampoco por piedad, cito las fuentes de tales necesidades”.
- 3 M. Traba. *Op. cit.*: 10, 66.
- 4 En particular, ella escribió *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), *Seis artistas colombianos contemporáneos* (1963), *Los cuatro monstruos cardinales* (1965), *Historia abierta del arte colombiano* (1974), *Art of Latin America 1900-1980* (1994), entre otros libros y artículos.
- 5 G. Mosquera. 1995. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, London: Iniva: 10. Se refiere en especial a *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
- 6 Ver M. Traba. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. México: Siglo XXI Editores: 87-153.
- 7 E. Araujo de Vallejo. 1984. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta Editores: 340.
- 8 M. Traba. 1911. *Op. cit.*: 9-10.
- 9 S. Guilbaut. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- 10 *Ibid.*: 174.
- 11 R. Motherwell. 1946. *14 American*. Miller, Dorothy, ed. New York: MoMA: 36. Citado por S. Guilbaut. *Op. cit.*: 175.
- 12 Ver L. Trotsky. 1938. “Art and Politics”. *Partisan Review*, V. 3 (August-September): 3-10.
- 13 S. Guilbaut. *Op. cit.*: 2.
- 14 A. Escobar. 1998. *La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Editorial Norma: 14.
- 15 *Ibid.*: 10.
- 16 H. Bhabha. 1994. “Of Mimicry and Man”. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- 17 *Ibid.*: 85-86.
- 18 J. O’Brian. 1955. *Clement Greenberg: the Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press.
- 19 Reflexiones previas a este análisis sobre el mobiliario de Beatriz González se encuentran en mis artículos: 1999. “Prácticas histórico-artísticas, representación e identidad: Beatriz González y el oficio del traductor”. *Ciencia y Representación*. Amaya, J., y O. Restrepo. Bogotá: CES / Universidad Nacional. Y 1996. “El mobiliario de Beatriz González. Modernismo, postcolonialidad e identidad latinoamericana”. *Historia Crítica* (Bogotá), 13.
- 20 Citada por M. Traba. *Op. cit.*: 13.
- 21 J. O’Brian. *Op. cit.*: 12.
- 22 M. Traba. *Op. cit.*: 13-14.
- 23 *Ibid.*: 53.
- 24 L. Irigaray. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press: 136.

- 25 C. Greenberg. "Avant-Garde and Kitsch" en J. O'Brian. *Op. cit.*: 13.
26 *Ibid.*: 12.
27 M. Traba. *Op. cit.*: 32-33.
28 *Ibid.*: 35-36.
29 *Ibid.*: 37.
30 *Ibid.*: 40.
31 *Ibid.*: 40.
32 L. Irigaray. *Op. cit.*: 147.
33 *Ibid.*: 148.
34 H. Bhabha. *Op. cit.*: 86.
35 *Ibid.*: 91.
36 H. K. Bhabha. 1994. "Interrogating Identity". *The Location of Culture*. London: Routledge: 50-60.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo de Vallejo, E. 1984. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta Editores.
Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
Escobar. 1998. *La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Editorial Norma.
Guilbaut, S. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press.
Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
Moquera, Gerard. 1995. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Iniva.
O'Brian, John. 1995. *Clement Greenberg: the Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press.
Rodríguez, Víctor Manuel. 1999. "Prácticas histórico-artísticas, representación e identidad: Beatriz González y el oficio del traductor". *Ciencia y Representación*. Amaya, J., y O. Restrepo, eds. Bogotá: CES / Universidad Nacional.
Rodríguez, Víctor Manuel. 1996. "El mobiliario de Beatriz González. Modernismo, postcolonialidad e identidad latinoamericana". *Historia Crítica* (Bogotá).
Traba, Marta. 1961. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central.
Traba, Marta. 1977. *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Traba, Marta. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. México: Siglo XXI Editores.

Trotsky, León. 1938. "Art and Politics". *Partisan Review*, 5.3: 3-10.