

EDITORIAL

Historia del arte y poder hegemónico: ¿una relación peligrosa?*

ART HISTORY AND HEGEMONIC POWER: A DANGEROUS RELATIONSHIP?

HISTÓRIA DA ARTE E PODER HEGEMÔNICO: UMA RELAÇÃO PERIGOSA?

Ana María Lozano**

Editora general

Michel Foucault define un discurso no por las cosas dadas que estudia sino por los objetos que el discurso produce. Así, la historia del arte no ha de entenderse meramente como el estudio de los artefactos artísticos y los documentos depositados en el presente por el tiempo. La historia del arte es un discurso en tanto crea su objeto: el arte y el artista.

(Pollock, 2007, p. 147)

El presente dossier recoge un grupo de artículos que tratan las relaciones entre la historia del arte y los ejercicios de poder, articulación problemática cuyo análisis es de pertinencia actual y urgente. La confluencia en este volumen de dichos artículos es el resultado de discusiones, intercambios, consultas y polémicas, muchas de las cuales han tenido lugar alrededor de los encuentros "Historia del Arte y Poder" que el grupo de trabajo *Cartografías del Arte Contemporáneo* ha llevado a cabo con apoyo del Departamento de Artes Visuales y la Facultad de

* Texto de la editora, Ana María Lozano, con algunos aportes de notas de investigación del grupo de trabajo *Cartografías del Arte Contemporáneo*.

** Profesora de planta de la Facultad de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesora especial de la Facultad de Ciencias Sociales y Arte de la Universidad del Tolima. Coordinadora del grupo de trabajo *Cartografías del Arte Contemporáneo*.

Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. Alrededor de estos encuentros, ha sido posible conocer los proyectos de investigación de estudiosos provenientes de diversas áreas disciplinares, universidades y nacionalidades. Este volumen se ocupará de presentar un primer grupo de estas investigaciones, que verá un segundo momento en el siguiente volumen. Por otra parte, la discusión de las relaciones entre la disciplina de la historia del arte y los ejercicios de poder, se quiere mantener como foro abierto, en movimiento.

SOBRE UNA DISCIPLINA

El nacimiento de la historia del arte, para muchos -por lo menos en su sentido moderno-, data de 1764, año de la publicación de *Historia del arte de la antigüedad*, escrito por el arqueólogo e historiador alemán Johann Joachim Winckelmann. En términos metodológicos y narrativos, este texto trazó los derroteros de una manera específica de pensar los acontecimientos del arte: la historización de hechos y la jerarquización de momentos, autores, hallazgos técnicos y formales. La *Historia del arte de la antigüedad*, por otra parte, es un hito fundante ya que establece la tradición clásica como epítome de la creación artística, modelo al cual, según Winckelmann, se haría necesario hacer referencia para autorizar un operar dado en el arte. En esta medida, produce un imaginario que da por sentado a Europa como idea, a Grecia como su pasado, y al norte de África y al cercano Oriente como su prehistoria¹.

Podríamos decir así, que la disciplina específica denominada historia del arte nace planteada desde unas particularidades ideológicas, en el marco del pensamiento ilustrado. Desde los intereses económicos, este orden ideológico localiza en las colonias los centros de producción de recursos y en Europa central sus lugares de recepción. Por otra parte, desde el punto de vista epistémico, localiza en Europa central el núcleo productor y distribuidor de cultura, y en Asia, África y América sus lugares de recepción. Como lo señala el filósofo Santiago Castro-Gómez, de ese modo se constituirá "la base epistemológica de las teorías antropológicas, sociales y evolucionistas de la ilustración" (2010, p. 42). Siguiendo esta argumentación, las nacientes ciencias del hombre del proyecto ilustrado

(...) construyen un discurso sobre la historia y la naturaleza humana en que los pueblos colonizados por Europa aparecen en el nivel más bajo de la escala de desarrollo, mientras que la economía de mercado, la nueva ciencia y las instituciones políticas modernas son presentadas, respectivamente, como fin último (telos) de la evolución social, cognitiva y moral de la humanidad. (Castro-Gómez, 2010, p. 42)

Enmarcado en esta serie de ideas, el paradigma discursivo que introduce el texto de Winckelmann plantea un acercamiento científico a la historia del arte, que establece un ejercicio de investigación supuestamente neutral y objetivo, desde el cual se observarán las operaciones simbólicas llevadas a cabo por diferentes culturas en diversos momentos. Este paradigma se verá consolidado con la visión progresista y evolutiva que presenta G. F. Hegel en sus *Lecciones de estética*, texto que, al subsumir las formas del arte dentro de su visión teleológica del espíritu, anuncia también su fin.

Así, lo que comúnmente se entiende por historia del arte comprende al arte producido en Europa occidental y Estados Unidos, con antepasados ilustres en Egipto, Mesopotamia y Persia, raíces prehistóricas en África y extensiones coloniales en otros continentes.

Por otra parte, la historia del arte, a lo largo del siglo XIX, se cargará de pautas de análisis características de las ciencias, tales como la eliminación de la ambigüedad cronológica, la expectativa de coherencia lógica, la búsqueda de principios unificadores y universales, la emergencia de causalidades, la estructura unitaria de interpretación y la confianza en la palabra escrita como forjadora inequívoca de verdad y de razón.

Asimismo, la investigación en historia del arte adoptó estrategias comprensivas como la periodización histórica (paralela en su mayor parte a los grandes cambios sociales), la secuenciación cronológica (aferrada a la línea temporal-evolutiva de la concepción moderna de la historia), la visibilidad institucional (representatividad colectiva, ideológica, estatal de los artistas, los estilos, los movimientos).

Por otra parte, la historia del arte aposentó sus discursos de veracidad y de objetividad en la construcción de pares binarios “esenciales” que lograron y siguen logrando la perpetuación de una geopolítica del conocimiento y de la existencia de un colonialismo epistémico, tan naturalizados que no son fácilmente debatibles. En el marco de dicha construcción, los términos de la derecha siempre representan las formulaciones menores de la cultura, los provincianos y localizados, menores y coloridos, mientras los términos de la izquierda se relacionan con lo universal, con los principios fundamentales e inequívocos de la creación y de la cultura, libres de contexto o de localización, imperturbados por historias o geografías, género o clase. Estas proezas culturales se relatan como realizadas por hombres, blancos, centrooccidentales, autónomos y excepcionales, dotados de genio y talento, creadores de sí mismos. Algunos de los pares binarios sobre los que esta ideología se legitima son arte/artesanía, arte culto/arte popular, arte occidental/arte oriental o peor aún, los binarios arte/arte latinoamericano, primitivo, hecho por mujeres, africano, en el marco de cuyo planteamiento, la palabra arte es un término no marcado, que no requiere de nociones suplementarias porque es lo que es, de forma autoevidente, inevitablemente².

En los casos de la historia del arte contemporánea y precolombina, o del arte de América Latina, África, Asia, Oceanía y Europa oriental, estas pautas y estrategias, tal como se han establecido desde los discursos que estructuraron la historia del arte occidental, se hacen insuficientes por su precariedad explicativa y descriptiva, o por la inexactitud y la pérdida de la densidad semántica con que vinculan las operaciones artísticas con sus condiciones de producción y sentido.

Desde la segunda mitad del siglo XX y hasta hoy, hemos visto a diversos saberes impugnar sus formulaciones, sus metodologías y supuestos, evitando los rezagos de un pensamiento colonial, falologocéntrico y etnocéntrico. La diferencia ha venido siendo un argumento de confrontación a la homogenización y la administración total de la vida y la cultura. Muchas propuestas artísticas se han planteado desde entonces como ejercicio activista o contestatario en defensa de la pluralidad étnica, cultural, afectiva, y de otros tipos. Gran parte de la

En un abordaje a la narración de las microhistorias, Ricardo Toledo Castellanos implica en su investigación una interrogación al discurso hegemónico de la historia del arte, tanto desde la forma como desde el contenido. Revisa las evidencias de resistencia que se hacen presentes en la construcción de un hogar y de un habitar, manifiestas en las prácticas de autoconstrucción en América Latina. Toledo ve en estas prácticas, en cuanto se ocupan de forma sensible de objetos, materiales, espacios y tiempo, múltiples factores que las ponen en relación con el arte. Desde esta asociación transgresiva entre autoconstrucción y arte, Toledo hace visible cómo las dinámicas de autogestión y autoconstrucción confrontan las lógicas del aparato estatal/corporativo, y establecen una resistencia a la sociedad-control y al capitalismo neoliberal. Desde esa perspectiva justamente las prácticas de autogestión de la vida señaladas por Toledo, las de construcción del hogar, producen y hacen política, cuestionan y ponen en crisis los sistemas de regulación del espacio y las formas de administración de la vida.

Juan David Cárdenas en su artículo invita a entender el cine como un dispositivo, siguiendo la definición que de este término da Foucault, cuyos procedimientos han sido naturalizados hasta el punto en que el espectador ha olvidado sus condiciones de producción y su carácter fundamentalmente inmerso dentro de las lógicas de la industria y de la cadena de montaje serial. El cine, como los demás dispositivos, la escuela, la familia, se inscribe en una relación de poder que produce, entre otras cosas, formas de subjetividad. Las prácticas del discurso histórico sobre el cine, por otra parte, se articulan con ciertas narraciones que contribuyen a fortalecer la naturaleza del dispositivo cinematográfico y, por consiguiente, perpetúan el estado de cosas. Una de las propuestas de Cárdenas se dirige a interrogar las tres maneras como el cine ha sido narrado desde la historia, y desde una aproximación crítica propone la posibilidad de implementar una narrativa no historicista, no positivista ni *mainstream* que sospeche de las narrativas que invocan supuestos orígenes y que parten de sobre entendidos que suponen el conocimiento claro de lo que el cine es.

Juanita Monsalve desarrolla una investigación en torno a la escultura *Rebeca*, indaga sobre su iconografía, su nombre y su autoría. Se pregunta por la manera como dicha escultura devino emblema de la ciudad de Bogotá en un momento dado. En el marco de la búsqueda de documentos de archivo que atestiguaran la adquisición por parte de la ciudad de Bogotá de la pieza escultórica en 1926, surgió el desvelamiento de varios malentendidos históricos y la operación de encadenamiento de actos de habla de autoridad y de verdad que constituyen la fragilidad de ciertas narraciones de la historia.

Carmen María Jaramillo enfrenta en su ensayo la necesidad de constitución de redes de investigación en historia del arte en el eje sur-sur. El trabajo colectivo, según Jaramillo, podría contribuir, entre otras cosas, tanto a hacer visibles las operaciones de artistas y de críticos, reconocidos sólo en el ámbito local para ser proyectadas sus investigaciones en circuitos más amplios, como a difundir y a preservar la memoria de tales artistas o teóricos. Este fortalecimiento de la difusión, de la investigación en archivos y en las producciones no heroizadas por la historia del arte hegemónica se podría contrastar el análisis de las prácticas artísticas asincrónicas en las que pueden dejarse ver tanto las afinidades como los distintos ejes temporales en otras formulaciones del pensamiento artístico.

De esta manera, este grupo de reflexiones contribuye a la formulación de prácticas discursivas ejercidas desde otros lugares de enunciación que buscan desnaturalizar los procedimientos y narrativas de la historia del arte oficial. Esta dinámica, por otra parte, se está dando desde ejercicios colectivos como Conceptualismos del Sur, tal como lo menciona Jaramillo y que hay que poner en concierto para producir las modificaciones necesarias en el campo y en sus modos de hacer, de ser y de sentir.

NOTAS

¹ “(...) la diacronía unilineal Grecia-Roma-Europa es un invento ideológico de fines del siglo XVIII romántico alemán” (Dussell, 2000, p. 41).

² Para pensar esto ha sido fundamental la revisión que hace Levi-Strauss a Ferdinand de Saussure. Su lectura de la organización del mundo a través de pares binarios autoexcluyentes fue y sigue siendo una herramienta de análisis muy iluminadora. Recogiendo esta idea, autores como Jacques Derrida o Judith Butler han hecho críticas culturales y de género, respectivamente, mientras autores como Edward Said, han entendido el pensamiento occidental y la forma como crea y subalterniza a “lo oriental”.

REFERENCIAS

- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. 2ª ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, 2010.
- Dussel, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. 246. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf>
- Pollock, Griselda. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2007.