



El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales

ISSN: 2448-6930

ISSN: 2448-6949

revista_ornitorrinco@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México

México

Yepes, Rubén Darío

Arte y política: la perspectiva –latinoamericana– de los estudios visuales*

El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, núm. 10, 2019, Noviembre-, pp. 21-33

Universidad Autónoma del Estado de México

México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=531561029013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ARTE Y POLÍTICA: LA PERSPECTIVA -LATINOAMERICANA- DE LOS ESTUDIOS VISUALES*

ART AND POLITICS: THE - LATIN AMERICAN - PERSPECTIVE OF VISUAL STUDIES

RUBÉN DARÍO YEPES

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

ruben_yepesm@yahoo.com.ar

Recepción: 8 de marzo de 2019 • Aceptación: 9 de octubre de 2019

RESUMEN

Este artículo aborda la contribución de los estudios visuales al estudio de la relación entre arte y política en América Latina. Primero, se argumenta que los estudios visuales replantean el estudio de la dimensión política de las artes visuales, en virtud de tres desplazamientos epistémicos: 1) de los objetos a las prácticas visuales; 2) de la primacía de la estética a la primacía de lo social; 3) del estudio de lo político a la intervención política. Segundo, se demuestra que estos desplazamientos no colocan a los estudios visuales en conflicto con la historia del arte latinoamericana, sino que les permiten darle continuidad por otros medios a los proyectos críticos de la historia y la crítica de arte. Se concluye que estos otros medios no son otra cosa que las herramientas teóricas y conceptuales del pensamiento crítico latinoamericano.

Palabras clave: Estudios visuales latinoamericanos, historia del arte latinoamericano, teoría crítica latinoamericana, arte y política en América Latina.

ABSTRACT

In this article I examine the contributions made by visual studies to the study of the relation between art and politics in Latin America. Firstly, I argue that visual studies reframes the study of the political dimension of visual art, by virtue of three epistemic displacements: 1) From art works to visual practices; 2) From the primacy of aesthetics to the primacy of the social; 3) From the study of politics and the political to political intervention. Secondly, I demonstrate that these displacements do not bring visual studies into conflict with art history but, instead, allow visual studies to develop *through other means* the critical projects of art history and criticism. I conclude that these “other means” are the theoretical and conceptual tools of Latin American critical thought.

Keywords: Latin American visual studies, Latin American art history, Latin American critical theory, art and politics in Latin America.

Durante el último año y medio, he estado rastreando la emergencia de los estudios visuales en América Latina, en el marco de un proyecto de libro sobre el estado actual de los estudios culturales en América Latina (Restrepo y Rufer, 2019). No solo me entusiasma constatar que los estudios visuales están tomando fuerza en nuestro hemisferio, sino también que están emergiendo unos estudios visuales que podríamos calificar de “latinoamericanos”. A partir de esta investigación, me referiré a la contribución de los estudios visuales al estudio de la relación entre arte y política en América Latina, contribución que ha recibido poca atención en la literatura académica.

En un primer momento, argumentaré que los estudios visuales permiten replantear el estudio de la dimensión política de las artes visuales, en virtud de tres desplazamientos epistémicos en relación a la historia del arte: 1) de los objetos a las prácticas visuales; 2) de la primacía de la estética a la primacía de lo social; 3) del estudio de lo político a la intervención política. En un segundo momento, demostraré que estos desplazamientos no colocan a los estudios visuales en conflicto con la historia del arte latinoamericana, sino que les permiten darle continuidad por otros medios a los proyectos críticos de la historia y la crítica de arte, particularmente aquellos que tienen que ver con las dinámicas y condiciones sociopolíticas de nuestro hemisferio.

Antes de pasar a estos puntos, resaltemos lo difícil que es definir los estudios visuales: las distintas tensiones y disputas al interior de estos, y entre ellos y otros campos académicos, el carácter abierto de su “objeto” de estudio, su movilidad y su

transdisciplinariedad hacen que cualquier pretensión de formular una definición concluyente sea por lo menos imprudente. Por lo tanto, la caracterización de los estudios visuales que ofrezco no debe ser entendida como la única posible, sino como un posicionamiento, una apuesta por unos estudios visuales pertinentes al contexto latinoamericano.

Resaltemos también que es demasiado pronto para hablar de unos estudios visuales latinoamericanos. Sin embargo, no podemos ignorar los rasgos particulares de los estudios visuales que están surgiendo en nuestro hemisferio. Al decir “América Latina”, no nos referimos a una locación geográfica, y menos a una supuesta identidad epistémica o cultural. Nos referimos a una perspectiva geoepistémica. No podemos obviar la heterogeneidad epistémica y cultural de nuestro subcontinente, ni tampoco el poder metropolitano inscrito en el adjetivo “latinoamericano”. Pero tampoco podemos ignorar que, como observa Daniel Mato (2002), “América Latina” denota una ubicación geohistórica y crítica, marcada por una posición subalterna en la geopolítica del conocimiento, trayectorias históricas con raíces compartidas, estructuras sociales y exclusiones convergentes, y proyectos intelectuales y políticos interrelacionados. Esta perspectiva geoepistémica tiene innegables vínculos con la región geográfica, pero también la desterritorializa y extiende a otras locaciones.

PRIMER DESPLAZAMIENTO: DE LOS OBJETOS A LAS PRÁCTICAS VISUALES

Al tener los estudios visuales raíces en la historia del arte, podría asumirse que extenderían los enfoques y métodos de esta al “campo expandido de la imagen”, el universo de imágenes compuesto no solo por las obras de arte sino también por las imágenes de los medios de comunicación, la publicidad, los medios digitales, la moda, las imágenes científicas, entre

* Una versión preliminar de este texto fue presentada en el XII Seminario Internacional de Teoría e Historia del Arte: Las acciones políticas del Arte (septiembre 2018), organizado por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia).

muchas otras. Sin embargo, los estudios visuales no construyen su objeto como objeto, sino como práctica. Entienden la “cultura” como la entienden la antropología y los estudios culturales, es decir, como el conjunto de prácticas de producción del universo de significados en el que se desenvuelven las experiencias individuales y colectivas. Así, para algunos autores —por ejemplo Mirzoeff 2000, Mitchell 2002, Elkins 2003, Brea 2005—, su objeto de estudio no son solamente las imágenes, los objetos visuales o la visión sino la cultura visual el conjunto de prácticas de producción de significado en las que lo visual juega un papel preponderante. Las artes visuales serían uno de los ámbitos de la cultura visual, aunque no necesariamente el más importante.

Aunque no es equivocada, esta definición es insuficiente por dos razones. Primero, porque los estudios visuales no son el único campo de estudio de la cultura visual. Campos como la historia del arte y del cine, los estudios de medios, la sociología de la imagen y los estudios culturales también abordan la cultura visual. Segundo, porque no refleja el interés de los estudios visuales por la relación entre la cultura visual y el poder, lo cual es justamente aquello que los distingue de los otros campos que estudian la cultura visual.

Es mejor decir que los estudios visuales estudian la visualidad entendida, recurriendo a la multicitada formulación de WJT Mitchell (2002: 170), como la producción visual de lo social y la producción social de lo visual. Un aspecto clave de la visualidad es la articulación entre las prácticas visuales y el poder. Esta articulación no se da en los objetos sino en las prácticas; no se trata de una cualidad inmanente a los objetos sino un proceso, algo que debe ser producido. Advirtamos que esta definición de la visualidad es más aceptada en América Latina que en el mundo anglosajón, en donde el término “visualidad” suele ser usado, simplemente, para referirse al espectro de las prácticas visuales. De hecho, en el contexto anglosajón a veces

se usa el nombre “cultura visual” en vez de “estudios visuales” para referirse al estudio de la visualidad en este último sentido.

El enfoque sobre la visualidad en vez de las imágenes o los objetos visuales permite abordar la cultura visual como proceso o, si se prefiere, como mediación. Este proceso interrelaciona diversos factores: distintos actores culturales y sociales, los discursos mediados por los objetos, las imágenes y las acciones visuales y los discursos que encuadran a estos, los afectos producidos en medio de este conglomerado de elementos y, de manera crucial, las prácticas de recepción de las imágenes, los objetos y las acciones. Metodológicamente, este enfoque implica el estudio de la articulación entre lo visual y lo social, es decir, el estudio contextualizado de lo visual; en los estudios culturales, este enfoque se denomina contextualismo radical.¹ Aunque los estudios visuales no usan este término, tienen claro que no basta con interpretar o textualizar el objeto o la imagen. También es necesario ubicarlos en la red de relaciones de producción, presentación y circulación que posibilitan e informan su significado colectivo. Este enfoque contextual explica en buena medida el carácter inter y transdisciplinario de los estudios visuales.

Esto tiene implicaciones para el estudio de la dimensión política del arte, si entendemos “política” de manera amplia como todo aquello que contribuye a la reproducción o la transformación de las relaciones y estructuras de poder. Significa, en primer lugar, que esta tiene que ser abordada como una dimensión que surge en la intersección de las prácticas y los contextos, es decir, en el cruce de lo cultural con lo social. En esta perspectiva, lo político en el arte no es una propiedad de las imágenes, los objetos o las acciones artísticas, sino que surge del ensamblaje de

1 Véase Lawrence Grossberg. *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*.

elementos heterogéneos que constituye a estos. Lo político en el arte es espacial y temporalmente contingente; podríamos decir que es un acontecimiento. Una obra que tiene efectos políticos transformadores en un contexto puede tener efectos regresivos en otro; todo depende de cómo es “puesta en práctica”, de cómo es inscrita en una red de prácticas y significados. En este sentido, lo que importa no es el tema, el contenido o el discurso de la obra, sino las articulaciones que permite y que se efectúan entre ella y los contextos políticos y sociales. Esto quiere decir que toda obra de arte, en la medida en que tiene una significatividad social, tiene una dimensión política.

SEGUNDO DESPLAZAMIENTO: DE LA PRIMACÍA DE LA ESTÉTICA A LA PRIMACÍA DE LO SOCIAL

Si la estética es el principal marco de referencia de la historia del arte, el campo social es el de los estudios visuales. La estética le ha brindado a la historia del arte los criterios de definición de lo artístico y los valores desde los cuales se juzga a la obra de arte. En cambio, los estudios visuales juzgan la relevancia de las prácticas visuales a partir de su rol en las relaciones de poder, en la reproducción o la transformación social. Así, las prácticas artísticas que le interesan a los estudios visuales son aquellas que median las relaciones de poder, las prácticas que logran instalarse en la densa red de relaciones que constituye al campo social.

Este privilegio de lo social implica que, al contrario de lo que alguna vez pretendió la historia del arte, los estudios visuales no pueden aspirar a la construcción de un marco de referencia estable que les permita decidir cuáles prácticas abordar y cómo abordarlas. La complejidad y el carácter dinámico del campo social no lo permite. Si bien hay estructuras, estas no solo están en continua transformación, sino que además son horadadas

por fuerzas sociales emergentes. Lo político no está constituido *a priori* y de manera definitiva, ni puede ser prescrito desde la teoría; por lo tanto, para los estudios visuales el contexto no debe ser construido de manera abstracta sino que, en cada caso, para cada estudio, se debe elaborar a partir de la observación empírica. La teoría puede y debe guiar esta construcción, pero no la reemplaza.

El privilegio de lo social también implica el derogamiento de las jerarquías culturales. Este es un punto que desestabiliza a la historia del arte y que causó álgidos debates en el contexto anglosajón.² Como escribe José Luis Brea (2005: 3), los estudios visuales “[...] derrumban el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticamente asociadas a sus objetos separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad”. Para los estudios visuales, ningún ámbito de la cultura visual tiene el privilegio sobre la producción de significados. El arte con mayúscula puede ser un ámbito de gran relevancia social en algunas situaciones y contextos; en otras, puede ser secundario e incluso superfluo, en tanto que prácticas tildadas de “populares” pueden de hecho tener gran relevancia. Los esfuerzos por preservar el canon de la historia del arte son vistos como parte de la visibilidad, y por lo tanto, deben ser sometidos al escrutinio crítico. En este sentido, los ejercicios de poder y las disputas alrededor de la legitimación de los objetos culturales a veces resultan más interesantes que los objetos mismos.

Sin embargo, el desplazamiento desde lo estético a lo social no implica el abandono de las cuestiones estéticas. Esto distingue a los estudios visuales de otros campos que también

2 El escenario más notorio de este debate es el famoso “Cuestionario de cultura visual” editado por Hal Foster y Rosalind Krauss y publicado en la revista *October* (1996).

estudian la cultura visual, incluyendo la comunicación, la sociología de la imagen e incluso los estudios culturales, los cuales han sido acusados, no sin justicia, de ignorar lo estético. Los estudios visuales mantienen de presente la dimensión estética de las prácticas visuales; sin embargo, supeditan el estudio de lo estético al análisis del rol de las prácticas en la producción de lo social, ya sea en el mantenimiento de la hegemonía o en los esfuerzos por construir nuevas articulaciones de lo político. Comprenden que los experimentos estéticos de los artistas y los debates alrededor de estos median las dinámicas sociales e inciden sobre ellas. Entienden que estas búsquedas pueden trastocar a las jerarquías y cristalizaciones del poder, los valores y las ideologías hegemónicas y la reproducción de las identidades más anquilosadas, o bien, que pueden contribuir a la gestación de nuevas identidades, modos de vida, formas de relación e imaginarios de futuro. En esta perspectiva, el arte es siempre político, en tanto que el arte y los discursos sobre este que pretenden ser “autónomos” y “apolíticos” se revelan como prácticas ideológicas. Los estudios visuales desplazan la estética del lugar normativo que ha ocupado en la historia del arte tradicional, lo cual equivale a decir que le dan continuidad a las “nuevas” historias del arte —por ejemplo, las historias marxistas, feministas y *queer*—, aquellas que exploran la incidencia social del arte allende de lo estético.

TERCER DESPLAZAMIENTO: DEL ESTUDIO DE LO POLÍTICO A LA INTERVENCIÓN POLÍTICA

Los primeros dos desplazamientos podrían ser aceptados sin mayor controversia como descripciones acertadas del campo de los estudios visuales, tanto en el norte como en el sur. En cambio, el tercer desplazamiento que propongo resulta un poco más controversial, particularmente en el norte, en donde los

estudios de la cultura visual frecuentemente soslayan el abordaje de la dimensión política de las prácticas visuales. En el norte, a los estudios visuales les sucede algo similar que a los estudios culturales: se han despolitizado, convirtiéndose en abordajes de las prácticas culturales que acusan una cercanía con la antropología cultural que tiene por qué incomodar a esta disciplina. Cuando abordan lo político, suelen hacerlo de manera abstracta, estudiando las prácticas visuales contra el fondo de un contexto estable construido desde la teoría y con escasa información empírica. Sin querer decir que en el norte todos los estudios visuales manifiestan este carácter apolítico, está claro que allá la política no es la cuestión central.³

Dicho esto, considero que los estudios visuales, particularmente en América Latina, no solo estudian la dimensión política de las prácticas visuales, sino que también buscan intervenir en los campos culturales y sociales en las que estas se inscriben. El estudio de lo político en el arte ha tenido una presencia saludable a lo largo de la historia y la crítica del arte. Asimismo, campos como la sociología de la imagen, la antropología cultural, la comunicación y los estudios de medios

3 Las afirmaciones que hago en este párrafo sobre el carácter despolitizado de los estudios visuales norteamericanos podrán parecer controversiales a la vista del trabajo de autores “canónicos” del campo como Mitchell, Mirzoeff, James Elkins, Norman Bryson y otros. No obstante, mi apreciación proviene del conocimiento del campo que obtuve entre los años 2012 y 2017, en los que, siendo estudiante de doctorado en Estados Unidos, pude constatar, en congresos, tesis doctorales y conferencias magistrales, el carácter poco político de los trabajos que se han realizado a nombre de los estudios visuales en años recientes. Nótese que Elkins (2015: 6), quien ha realizado varios ejercicios de revisión del campo, sostiene en un libro reciente que “On the one hand, Anglo- American visual studies has been political from its beginning; on the other hand, a great deal of current writing is nonpolitical or apolitical”.

abordan la dimensión política de las prácticas visuales. Sin embargo, quiero argumentar que los estudios visuales traen al estudio de la dimensión política de las prácticas visuales una vocación de intervención política que en otros campos es implícita más que explícita.

¿Qué quiero decir con “intervención política”? Esta es una característica fundamental de los estudios culturales, tanto en su primera vertiente británica como en América Latina, aunque no en los estudios culturales que se han desarrollado en Norteamérica y otros lugares.⁴ En la medida en que estos constituyen la matriz epistémica de los estudios visuales, también es una característica de estos últimos. Me refiero al trabajo intelectual que no solo busca producir conocimiento sobre determinadas prácticas, contextos o coyunturas, sino que además busca que este conocimiento incida sobre las relaciones de poder. Como señala Eduardo Restrepo (2012: 121-152), en relación a los estudios culturales, este tipo de trabajo intelectual recurre a estrategias como: 1) la interrupción del sentido común y de los imaginarios colectivos que informan las relaciones de poder; 2) el desarrollo, junto a otros actores sociales, de acciones concretas, especialmente acciones pedagógicas; 3) la interrupción y reconfiguración crítica de los códigos, valores y parámetros de los campos culturales. Debería quedar claro que no me estoy refiriendo a la alineación con una ideología política, y menos al uso propagandístico del trabajo académico.

Los estudios visuales retoman este concepto de la intervención, del trabajo intelectual como praxis. Sin embargo, y

al contrario de los estudios culturales, en los estudios visuales existen pocos casos de intervenciones realizadas “sobre el terreno”. Más bien, su principal forma de intervención es la crítica de la visualidad, en cuanto práctica consciente de ser en sí misma parte de la visualidad. Como dice José Luis Brea (2005: 12), los estudios visuales toman “[...] conciencia de que su actuación participa activamente en el juego de fuerzas –la batalla de los imaginarios culturales– en que intervienen”. Al dar cuenta del ensamblaje de materiales, acciones, discursos y relaciones que constituyen a las prácticas visuales, la crítica media el significado y el sentido de dichas prácticas. Además, en la medida en que estos significados informan las dinámicas sociales, la crítica visual también contribuye a la producción o la transformación de lo social. En relación al campo de las artes, los estudios visuales entienden que la escritura crítica, la práctica curatorial y museográfica y la labor pedagógica son escenarios de intervención política, las mediaciones a través de las cuales el trabajo académico-intelectual puede incidir en la producción de significado.

ESTUDIOS VISUALES E HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

Como mencioné, están surgiendo unos estudios visuales que podríamos calificar de “latinoamericanos”. La condición es que, como propone Daniel Mato, usemos este adjetivo no para referirnos a una locación geográfica o una identidad cultural sino a una perspectiva epistémica, es decir, a un conjunto de posiciones vinculadas entre sí por su ubicación subalterna en la geopolítica del conocimiento, por problemáticas históricas, políticas y sociales de raíces comunes, y por proyectos intelectuales y políticos interrelacionados (Mato, 2002: 21). Los estudios visuales que están tomando forma en América Latina no son un simple calco de los estudios visuales anglosajones, sino

4 Varios autores han señalado que los estudios culturales se “despolitizaron” con su aterrizaje en la academia norteamericana, entre ellos Stuart Hall (2010), Néstor García Canclini (1997), Nelly Richard (2001), Daniel Mato (2002), y Armand Mattelart y Érik Neveu (2002).

que recogen y continúan algunas de las tradiciones críticas latinoamericanas, incluyendo a los estudios de la cultura visual desarrollados desde campos como la sociología, la comunicación, los estudios culturales y la historia del arte.⁵

Nos interesa particularmente la relación con la historia del arte. En América Latina esta relación es más de continuidad que de conflicto. En nuestro hemisferio la historia del arte ha estado menos animada por el espíritu tecnicista, arqueológico y conservador que ha imbuido a buena parte de la historia del arte del mundo anglosajón. En cambio, se ha caracterizado por tener un espíritu crítico y politizado. Este espíritu ha animado el abordaje de cuestiones como la crítica de los presupuestos de la historiografía del arte, particularmente la revaluación de categorías como “moderno” y “posmoderno”, con sus respectivos “ismos”; el estudio de las relaciones entre el arte y los procesos políticos y sociales, y la crítica de la geopolítica del conocimiento que atraviesa al arte y a la historia del arte. Esto último incluye la problematización de la relación entre lo global y lo local, de las jerarquías geoculturales y de las relaciones entre las artes plásticas y el arte popular, así como la defensa de las estéticas autóctonas y la crítica del mercado internacional del arte latinoamericano.

Mencionemos algunos casos. Es notorio el trabajo como teórico e historiador desarrollado por el peruano Juan Acha, especialmente en México. Acha ayudó a visibilizar las culturas estéticas de América Latina, defendió el proyecto latinoamericanista de un sector del arte moderno e insistió en la necesidad

de una “independencia conceptual” del arte latinoamericano. En esta misma línea, ha tenido bastante tracción el trabajo del crítico e historiador cubano Gerardo Mosquera sobre la geopolítica de la categoría “arte latinoamericano”, los estereotipos de lo latinoamericano en el mercado internacional del arte y el reduccionismo temático desde el cual se suele abordar el arte latinoamericano en los circuitos internacionales. En una línea similar ha trabajado Ticio Escobar, crítico paraguayo que reivindica el arte indígena y popular de su país, además del de países como Brasil, Argentina y Chile. También podemos ubicar aquí el trabajo de Raquel Tibol sobre las relaciones entre arte y política en el muralismo mexicano, así como la defensa de la originalidad del modernismo mexicano llevada a cabo por Luis Martín Lozano. Asimismo, es notoria la militancia crítica de Aracy Amaral en torno a los modernismos en el arte brasilero y la relación entre arte y sociedad en Brasil. Finalizadas las dictaduras en Argentina, emergió una generación de historiadores y críticos que arrojaron nueva luz sobre el arte crítico de vanguardia. Aquí podemos ubicar el trabajo de Luis Camnitzer, desarrollado desde los Estados Unidos. Camnitzer retomó aspectos de la teoría de la dependencia y la teología de la liberación en su posicionamiento del “conceptualismo” latinoamericano como modo de intervención política desde el arte, posicionamiento que incluye la recuperación como antecedente de las acciones de la guerrilla Tupamaros. También podemos ubicar la reivindicación de la dimensión política de la célebre intervención artística “Tucumán arde” realizada por Ana Longoni y Mario Mestman, así como la obra de la historiadora argentina Andrea Giunta, también desde los Estados Unidos, sobre la relación entre las vanguardias artísticas latinoamericanas y la política en el arte argentino y del cono sur. Trabajando desde Colombia y luego desde el exilio en diversos países, Marta Traba, figura imprescindible de la historia del arte latinoamericano, recoge la tradición del ensayismo y diversos aportes de la teoría de

5 Esto se evidencia no solo en algunos de los autores y trabajos que se reseñan a continuación, sino también al revisar la producción reciente de los estudios visuales en/sobre América Latina. Este es el propósito central de un texto que publicaré próximamente y que lleva por título “¿Visualidad de otro modo? La emergencia de los estudios visuales en América Latina”.

la dependencia en su mirada crítica a la modernización de las artes visuales en América Latina. En definitiva, debemos tener presente que lo político ha sido un eje central tanto del arte como de la historia del arte de la región. Los estudios visuales le han dado continuidad a algunas de estas preocupaciones, dinamizándolas a través de nuevos conceptos y categorías; así, no resulta extraño que algunos de los autores de estudios visuales que actualmente gozan de visibilidad provengan de la historia y la crítica del arte, e incluso que trabajen en estos campos.

Quizás podemos encontrar el paradigma de la continuidad entre crítica de arte y estudios visuales en el trabajo de Nelly Richard, sobre el cual quiero detenerme. Richard es conocida por su labor como crítica y curadora en torno a la “Escena de avanzada”, término que ella acuñó para referirse a un grupo de artistas chilenos que confrontaron al régimen de dictatorial de Augusto Pinochet a través de una estética experimental, críptica y marginal. Son obras célebres de la Escena de avanzada la fotoinstalación *El perchero* (1975) de Carlos Leppe, la *Milla de cruces sobre el asfalto* (1979) de Lotty Rosenfeld, las *Pinturas aeropostales* (1983) de Eugenio Dittborn, el happening *Inversión de escena* (1979) del grupo CADA y los graffitis *No más* (1983), también de CADA. Richard se convirtió en la gestora de muchas exposiciones de esta generación de artistas y en la voz mediadora de su apropiación de los códigos del minimalismo y el conceptualismo, en aras de oponerse al poder de la dictadura.

Aunque Richard insiste que su proyecto es el de la “crítica cultural”, su trabajo no solo es visto por muchos como uno de los primeros aportes a los estudios culturales latinoamericanos, sino que también está comenzando a ser visto como un antecedente de los estudios visuales. Sin desconocer la especificidad del proyecto de Richard, es innegable que hay más continuidades que diferencias entre este y los estudios culturales y visuales. El enfoque sobre la relación entre cultura y política, la transdisciplinariedad, la ubicación en los márgenes de las

instituciones culturales, y el carácter localizado y contingente de su discurso teórico, la alinean claramente con el discurso de los estudios culturales, particularmente en su vertiente latinoamericana. Además, la atención que la crítica cultural le presta, en palabras de Richard (2001: 195) a “[...] las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética” acerca la crítica cultural a los estudios visuales, particularmente a las vertientes más cercanas a la nueva historia del arte, así como a la renovación de la relación entre lo estético y lo político llevada a cabo por autores como Jacques Rancière y Georg Didi-Huberman.⁶ Como resume Gabriela Piñero (2017: 253), la “[...] reformulación de los saberes dominantes que Richard emprendió se apoyaba en una particular apropiación —singular y localizada, ‘latinoamericana’— de los quiebres epistémicos de los que participaron los estudios culturales primero, y los estudios visuales después”.

Richard no oculta la cercanía de su trabajo con los estudios visuales. En su conferencia “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”, resalta el efecto positivo del tensionamiento de la centralidad del arte frente a otras formas de la cultura visual que produjo la emergencia de los estudios visuales. Richard incluyó el texto de la conferencia en *Fracturas de la memoria* (2007), una compilación de sus ensayos sobre arte de los años de la dictadura de Pinochet y de la época de la transición. Con mirada retrospectiva, dice que estos ensayos

[...] se preguntan cómo potenciar la crítica de arte mediante nuevos diagramas de la mirada —suficientemente inquisitivos y perturbadores— para alterar el universo plano de las imágenes que la visualidad mediática de la globalización capitalista condena a diluirse velozmente en la pura circulación (Richard, 2007, 10).

6 Respecto de esto último, véase López (2016).

El mismo espíritu crítico anima otra compilación de ensayos, *Campos cruzados* (2009), en los cuales, dice la autora, se evidencia la labor de la crítica como un

[...] hacer, deshacer y rehacer las significaciones [...], desatar los antagonismos de interpretación” y “liberar, a partir de los textos, de las obras y de la cultura misma, formas de subjetividad alternativas a las que programan la ortodoxia de los cánones.⁷

Así, no resulta demasiado controversial afirmar que Richard es la figura de la intelectualidad crítica latinoamericana que más claramente contextualiza en la región el tensionamiento del arte y el enfoque sobre la relación entre estética y política de los estudios visuales. De hecho, algunas de sus últimas obras podrían ser ubicadas sin problema en el campo de los estudios visuales, si no fuera porque la crítica cultural tiene una trayectoria consolidada cuya especificidad debemos respetar.

Por último, hay un aspecto del trabajo intelectual de Richard que debemos enfatizar: la intervención política. A través de su labor como curadora y voz crítica de la “escena de avanzada”, su trabajo en la *Revista de Crítica cultural*, sus posteriores publicaciones alrededor del arte y la cultura en el período de la dictadura, y sus polémicas desde el Diplomado en crítica cultural de ARCIS, Richard desarrolló una praxis caracterizada por la intervención micropolítica. Independiente del debate sobre el grado de éxito de sus intervenciones, debemos resaltar que el trabajo intelectual de Richard trajo al estudio de la visualidad una voluntad de intervención similar a la que motiva a los

estudios culturales y que se ofrece a los estudios visuales como fuente de inspiración.⁸

No es una casualidad que un buen número de los autores que están dinamizando el campo de los estudios visuales provienen de la historia del arte. Si en un sentido epistémico los estudios visuales latinoamericanos se mueven entre los estudios culturales y la historia del arte, en un sentido institucional surgen de la historia del arte. Esto se evidencia al revisar la producción de los principales núcleos de desarrollo de los estudios visuales, entre ellos el recientemente cerrado Centro de Estudios Visuales y la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas iViCON, la revista digital *e-imagen*, la revista *El Ornitorrinco Tachado*, asociada al único programa de posgrado en estudios visuales que existe en América Latina, el cual está albergado en un departamento de historia del arte contemporáneo; y la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, cuya creciente lista de afiliados incluye un porcentaje amplio de historiadores y críticos de arte. A estos núcleos podemos sumar los espacios académicos en Estados Unidos liderados por historiadores del arte latinoamericanos, como el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos de la Universidad de Texas-Austin, fundado y dirigido hasta el 2013 por Andrea Giunta.

Un común denominador del trabajo académico producido desde estos y otros nodos institucionales es la atención a las articulaciones entre las prácticas artísticas y los contextos sociopolíticos en los que estas toman lugar. Se puede encontrar un número creciente de trabajos que abordan la intervención artística en cuestiones como las identidades locales y autóctonas, las identidades, dinámicas y opresiones relacionadas con el género y la sexualidad, las cooptación del arte por parte de los

7 Nelly Richard, en su presentación de *Campos cruzados* en el Fondo Editorial Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Disponible en: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2009/03/31/nelly-richard-inventar-las-fuerzas-de-cambio/>

8 Sobre dicho debate, véase Lazzarra (2009).

estados latinoamericanos en función de la formación de identidades nacionales, las articulaciones entre arte institucional y artes populares, entre otros temas.

Quiero, para terminar, referirme brevemente a dos temáticas que son centrales tanto en la historia del arte como en los estudios visuales latinoamericanos. La primera es el abordaje desde las prácticas visuales de dos cuestiones interrelacionadas: el poder y la violencia, en sus distintas modalidades. Atendiendo tanto al carácter heterogéneo y estructural de la violencia como a la insistencia de los estudios visuales de darle igual importancia a todas las prácticas visuales, el arte que aborda cuestiones de poder y violencia es frecuentemente estudiado en relación a otras prácticas. A manera de ejemplo, mencionemos el trabajo de Iara Lis Schiavinatto, quien aborda diversos aspectos de la visualidad del imperio luso-brasilero, incluyendo las imágenes de taxonomías científicas, el intercambio de imágenes postales entre Portugal y Brasil, el rol del dibujo en la sociedad letrada y la codificación expresiva del poder en los retratos de hombres de gobierno, comerciantes y letrados. Otro ejemplo son las investigaciones de Sven Schuster alrededor de la relación entre cultura visual y memoria, así como su trabajo sobre el papel de una variedad de “imágenes públicas” —pinturas, fotografías, banderas, monedas, símbolos, mapas, estampillas y filmes—, en la formación de las naciones latinoamericanas. También podemos citar las investigaciones de Carlos Ossa sobre la formación visual de la nación en el Chile del siglo XIX, en donde las imágenes fotográficas primero y cinematográficas después, cumplieron la función de mediar entre “[...] una visión barroca del poder y una concepción positivista del orden” (Ossa, 2015: 213). Por su arte, Sebastián Díaz-Duhalde, trabajando desde los Estados Unidos, ha investigado las representaciones de la guerra y la violencia estatal en el Paraguay y el cono sur. Díaz-Duhalde enfoca buena parte de sus esfuerzos en examinar los usos políticos e históricos de una variedad de materiales

visuales, incluyendo pinturas, fotografías de guerra, grabados e ilustraciones, en el contexto de la Guerra contra Paraguay. Asimismo, podemos citar los diversos artículos en los que Marta Cabrera analiza el papel de las artes visuales y las imágenes de los medios masivos en la visibilización e invisibilización de la violencia en Colombia, la memorialización del conflicto armado y la construcción de relatos de nación. Lo interesante es ver cómo el enfoque de los estudios visuales permite interrelacionar distintas prácticas visuales, de tal manera que se revela el carácter estructural del poder y la violencia. De esta manera, los estudios visuales no solo le dan continuidad a los proyectos de los historiadores y críticos de arte que han trabajado sobre cuestiones similares, también reenfochan la relación entre arte, poder y violencia.

El segundo nodo temático es el lugar del arte latinoamericano en las dinámicas geoculturales y geopolíticas. Como ya mencionamos, se trata de una cuestión de vieja data en la historia y la crítica del arte latinoamericana, las cuales durante décadas han denunciado asuntos como la retórica asimilacionista en torno al arte moderno de nuestro hemisferio, la injerencia de Estados Unidos en el direccionamiento estatal de las artes visuales, el desconocimiento de los movimientos artísticos locales, los estereotipos y reduccionismos en relación a lo latinoamericano, y la cooptación del arte político latinoamericano por el mercado.

Un caso particularmente interesante de intervención en la geopolítica de las prácticas artísticas y visuales es el *Atlas portátil de América Latina* (2012) de Graciela Speranza. Se trata de la respuesta de Speranza a *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, la magna exposición de imágenes de los siglos XX y XXI realizada en el museo Reina Sofía en el 2010 y curada por Didi-Huberman, a su vez inspirada en el *Atlas mnemosine* de Aby Warburg. A Speranza la inquietó la ausencia de imágenes latinoamericanas en el gran *montage* de Didi-Huberman, pues

sugiere que “[...] la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos” (Speranza, 2012: 12). Speranza no responsabiliza a Didi-Huberman de esta omisión sino al hecho de que la memoria inconsciente de occidente sigue ignorando los aportes de la periferia. Su intervención responde a la persistencia de las jerarquías geoculturales tanto por debajo de la superficie políticamente correcta del discurso de la globalización como al interior de las categorías identitarias forjadas a partir y en oposición a este. Retomando, entre otros referentes, a García Canclini y Nelly Richard, el montaje de Speranza ensambla obras de arte, imágenes, textos literarios y teóricos, no con el fin de rescatar alguna identidad cultural latinoamericana olvidada, sino de preguntarse por los modos de

[...] figurar el mundo en cartografías imaginarias, registrar nuevas experiencias psicogeográficas en las ciudades, abrirse a redes de relaciones flexibles o clausurarse en esferas incomunicadas, revelar supervivencias en la historia del arte, repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria (Speranza, 2012: 17).

Aunque el *Atlas portátil* es en sí mismo una intervención en el ámbito de la cultura visual, queda por verse la forma que podría tomar una muestra de imágenes construida a partir de él.

El *Atlas* de Speranza nos lleva a una de las líneas de trabajo más interesantes en relación a las dinámicas geoculturales y geopolíticas del arte y de las prácticas visuales. Me refiero al abordaje de la dimensión visual de la colonialidad, es decir, de las estructuras de poder de origen colonial que persisten en las formas contemporáneas del poder, la organización social, las formas de subjetividad y las valoraciones culturales. Se trata de un tema que se ha desarrollado en las ciencias sociales y los estudios culturales latinoamericanos, y que tiene raíces en

la filosofía de la liberación y la teoría de la dependencia, que atraviesan no solo a estos campos sino también a la historia del arte. Su principal sustento se encuentra en el pensamiento sobre las estéticas decoloniales, liderado por Walter D. Mignolo, y en la crítica de la colonialidad del ver adelantada por Joaquín Barrios. El libro *Estéticas decoloniales* (2012) fue editado por Mignolo y Pedro Pablo Gómez a partir de las ponencias y debates que se dieron en el marco del seminario homónimo llevado a cabo en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá) en el 2010.⁹ Mignolo también fue co-curador de la exposición artística que se realizó en paralelo al seminario. Según este autor, necesitamos “[...] descolonizar la estética para liberar la *aísthesis*” (Mignolo, 2012: 40), es decir, desenganchar la estética de la normatividad estética europea y de su carga implícita de racismo y etnocentrismo, para así darle cabida a las experiencias sensibles de las sociedades no occidentales que fueron excluidas por dicha normatividad. Aunque las estéticas decoloniales no se dan solo en América Latina —los ejemplos de Mignolo provienen no solo de las artes visuales y las prácticas estéticas latinoamericanas sino también de Estados Unidos, Europa oriental y varios países asiáticos— es innegable que la orientación que estas toman en nuestra región está marcada por la trayectoria de las prácticas artísticas y críticas que, desde las primeras décadas del siglo XX, han atendido a las reivindicaciones de las estéticas locales.

9 Como señala Mignolo, esta cuestión fue introducida en el proyecto decolonial por Adolfo Albán-Achinte, y contó en sus inicios con las importantes contribuciones de Zulma Palermo. Véase “Lo nuevo y lo decolonial”, en Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez. Mignolo ya había abordado el tema de la estética decolonial en su artículo “*Aísthesis decolonial*”, el cual ayudó a darle forma al evento en Bogotá.

Por su parte, Barriendos ha teorizado, en clave decolonial, sobre las estructuras históricas de la visualidad en América Latina. Retomando las contribuciones de Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez y Mignolo, demuestran la existencia de una “colonialidad del ver”, la cual, junto a la colonialidad del poder, del saber y del ser, es uno de los patrones de dominación constitutivos de la modernidad. Según Barriendos, los regímenes visuales del poder colonial pusieron en marcha los procesos de inferiorización racial y epistémica que persisten en la lógica etnocéntrica actual. La modulación histórica de las imágenes creadas por los europeos en torno al canibalismo, el salvaje y el primitivo está en la base de los actuales regímenes visuales de producción de alteridades racializadas, inferiorizadas y objetualizadas. Ante esto, Barriendos (2011, 14), aboga por un “[...] *diálogo visual interepistémico* entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas cultura visuales *otras* que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad”. Aunque Barriendos brinda pocos elementos que permitan imaginar los términos de este diálogo interepistémico, el potencial de su actitud decolonial hacia la visualidad instaurada por los procesos coloniales es innegable. Mi perspectiva es que el arte latinoamericano ha sido y es un escenario privilegiado de este diálogo visual interepistémico, y que no hay un campo académico mejor posicionado para seguir fomentándolo que los estudios visuales.

CONCLUSIÓN

Dije al principio que los estudios visuales le dan continuidad por otros medios a los proyectos críticos de la historia y la crítica del arte latinoamericana. Hemos visto cómo estos “otros medios” se relacionan con los tres desplazamientos de los que hablé: de los objetos a las prácticas, de lo estético a lo social,

del estudio de lo política a la intervención política. Estos “otros medios” no son otra cosa que las herramientas teóricas y conceptuales del pensamiento crítico latinoamericano, las cuales han sido forjadas en respuesta a las dinámicas políticas y sociales de nuestro hemisferio. Surgiendo del suelo epistémico de los estudios culturales y ubicándose entre las ciencias sociales y la historia del arte, los estudios visuales que están emergiendo en América Latina se están posicionando como un discurso que puede realizar contribuciones importantes al estudio de la dimensión política de las prácticas artísticas. A la vez, permiten abordar estas últimas de manera crítica, atendiendo no solo a sus posibilidades y alcances sino también sus vicisitudes y limitaciones, particularmente en relación a otras prácticas visuales. Al insistir que las prácticas artísticas no tienen el monopolio de la visualidad, los estudios visuales develan la transversalidad cultural y social de las estructuras de poder, e invitan a construir articulaciones políticas entre prácticas visuales aparentemente dispersas. De manera crucial, invitan a entender el trabajo intelectual como intervención política, como parte de la visualidad, como una de las fuerzas que movilizan a las acciones políticas del arte.

REFERENCIAS

- Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. En *Nómadas*, núm. 35, pp.13-29.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Elkins, J. (2015). “First Introduction. Starting Points”. En Elkins, J., Frank, G. y Manghani, S. (eds.) *Farewell to Visual Studies*. State College: Pennsylvania State University Press.
- García-Canclini, N. (1997). “El malestar en los estudios culturales”. En *Fractal* núm. 6, pp. 45-60.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra capital.
- Hall, S. (2010). “Estudios culturales y sus legados teóricos”. En Restrepo E., Walsh C. y Vich V. (eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar y Envió Editores.
- Krauss, R. y Foster, H. (1996). Cuestionario de cultura visual”. En *October* (otoño).
- Lazarra, M. J. (2009). “Crítica cultural”. En Szurmuk, M. y McGee Erwin, R. (eds.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México DF: Siglo XXI.
- López, P. (2016). “Mutaciones y contagios: La crítica cultural en Chile”. En *Intervenciones en estudios culturales*, núm. 3, pp. 89-97.
- Mato, D. (2002). “Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder”. En Mato, D. (ed.) *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mirzoeff, N. (2000). *An Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Routledge.
- Mattelart, A. y Neveu, É. (2002). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós.
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mitchell, W.J.T. (2002). “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”. En *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2.
- Ossa, C. (2015). “El soberano óptico: La formación visual del poder”. En *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89.
- Piñero, G. (2017). “La impugnación del canon: Los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina”. En *Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*, núm. 5, pp. 243-268.
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales: Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Restrepo, E. y Rufer, M. (eds.) (2019). *Estudios culturales en América Latina: Genealogías, legados y futuros*. En preparación.
- Richard, N. (2001). “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En Mato, D. (ed.) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2009). *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. La Habana, Cuba: Cuadernos Casa de las Américas.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.