



**HAL**  
open science

# Prácticas del anacronismo: para una renovación de la historiografía del arte

Mathieu Corp

► **To cite this version:**

Mathieu Corp. Prácticas del anacronismo: para una renovación de la historiografía del arte. XV Jornadas de Historia del Arte: La contemporaneidad del pasado: historiografías para las Américas, Universidad de las Andes, Nov 2023, Bogota, Colombia. hal-04389214

**HAL Id: hal-04389214**

**<https://amu.hal.science/hal-04389214>**

Submitted on 11 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**XV Jornadas de Historia del Arte**  
*La contemporaneidad del pasado: historiografías para las Américas*  
8, 9 y 10 de noviembre de 2023

**Prácticas del anacronismo:  
para una renovación de la historiografía del arte**

Mathieu Corp,  
Aix Marseille Univ,  
CAER, Aix-en-Provence, France  
[mathieu.corp@univ-amu.fr](mailto:mathieu.corp@univ-amu.fr)

Entre noviembre del 2013 y abril del 2014, la Fundación Cartier para el arte contemporáneo, en París, presentó una exposición de fotografía latinoamericana, coorganizada con el museo Amparo de Puebla, que llevaba simplemente como título *América Latina. 1960-2013*. Para la inauguración se llevó a cabo un encuentro con 26 de los 72 artistas expuestos, moderado por un periodista francés que no tenía ninguna especialización en arte ni en fotografía, menos aún en arte latinoamericano. Durante más de una hora, el periodista trató de poner de relieve los puntos en común entre las distintas obras expuestas, refiriéndose sistemáticamente al contenido de las obras, sin comentar nunca su valor estético y artístico, sin destacar la concepción formal de las obras o la diversidad de prácticas fotográficas presentes en la exposición. Según él, los artistas compartían la denuncia de la violencia bajo las diferentes formas en que puede manifestarse en los países latinoamericanos. El valor crítico y político de las obras era lo que le daba sentido entonces, según él, a la escala *latinoamericana* de la muestra.

Esta concepción, machacada por el periodista en casi todas sus intervenciones o implicada en la manera de formular sus preguntas, llevó a que muchos artistas presentes expresaron un malestar, y denunciaron la estrechez de dicha caracterización. Resulta ser una concepción ampliamente utilizada para especificar las producciones artísticas latinoamericanas, como han señalado numerosos historiadores, comisarios y críticos, aquí en palabras de la historiadora y curadora Mónica Amor: "el arte latinoamericano es forzado a participar en la absurda dicotomía de forma y contenido estudiada sólo en relación con este último, como si fuera incapaz de producir nuevas ideas a través de nuevas formas"<sup>1</sup>. Ampliamente criticada desde los años noventa,

---

<sup>1</sup> Mónica Amor, « ¿El mundo de quién? », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Edition de la Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2004, p. 191.

esta concepción confina las prácticas artísticas latinoamericanas a lo que la historiadora Nelly Richard denomina un "regionalismo crítico". Al centrarse en el contexto al que se refieren las obras, "reduce lo latinoamericano a contenidos"<sup>2</sup> y, para el historiador Gabriel Peluffo Linari, lo convierte en una "alteridad comercializable en los mercados centrales"<sup>3</sup>.

Otra exposición, organizada en el mismo espacio entre 2018 y 2019, parece invertir este acercamiento a las artes visuales latinoamericanas, al plantear un criterio plástico, la geometría, como eje central de su propuesta curatorial. La exposición *Geometrías Sur. Desde México hasta la Patagonia*, y el catálogo homónimo publicado para la ocasión, presenta cerca de doscientas cuarenta obras de más de ochenta artistas latinoamericanos. El denominador común de las obras expuestas, enunciado en el título "Geometrías", permitió a los dos curadores, Hervé Chandès y Alexis Fabry, organizar una exposición basada en acercamientos formales entre obras, objetos y prácticas de épocas y contextos a veces muy distantes. Al exponer piezas prehispánicas (algunas de casi seis mil años de antigüedad) junto a obras modernas y contemporáneas en diversos soportes (pintura, escultura, fotografía, arquitectura), así como objetos populares e indígenas contemporáneos.

La exposición rompe entonces con los modelos expositivos cronológicos tradicionales, a favor de una práctica del anacronismo. Explota el motivo de la constelación, término que aparece en la declaración de intenciones que abre el catálogo: "En ella [la exposición] se reúnen obras de naturalezas y estilos diferentes, formando constelaciones y trazando todo tipo de afinidades entre ellas"<sup>4</sup>. El término se utiliza como metáfora para caracterizar un enfoque liberado de la cronología con miras a pluralizar los relatos de la historia del arte. Se basa en la búsqueda de analogías entre obras distantes en el tiempo y/o en el espacio. En las artes visuales latinoamericanas, este enfoque curatorial se ha desarrollado especialmente a partir de la década de 2000 en Estados Unidos, España y América Latina. Su desarrollo debe mucho al trabajo de Mari Carmen Ramírez, conservadora y directora del Centro Internacional para las Artes de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston. Pero los orígenes de este enfoque se encuentran sin duda en la obra del historiador del arte Aby Warburg y la concepción de su atlas de la

---

<sup>2</sup> Nelly Richard, « El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural », in *Fragments de la memoria*, op.cit., p. 83.

<sup>3</sup> Gabriel Peluffo Linari, « Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, op.cit., p. 45.

<sup>4</sup> Nuestra traducción de: « Elle [L'exposition] associe des œuvres de natures et de styles divers, qui forment des constellations et tracent entre elles toutes sortes d'affinités ».

Hervé Chandès et Alexis Fabry, *Géométries Sud. Du Mexique à la Terre de Feu*, Paris, fondation Cartier pour l'art contemporain, 2018, p. 4. El prefacio de este catálogo es de Hervé Chandès y Alexis Fabry; los textos son de Olga de Amaral, Mónica Amor, Elisabetta Andreoli, Ticio Escobar, César Paternosto y Lux Vidal; la entrevista a Solano Benítez y Gloria Cabral es de Gabriela Carrillo y Mauricio Rocha.

imagen Mnemosyne<sup>5</sup>, que fomentaron hasta hoy acercamientos alternativos a las artes, en sus relaciones con otro tipo de imágenes y prácticas.

Al utilizar la geometría como hilo conductor, la exposición yuxtapone obras heterogéneas en cuanto a su soporte y contexto histórico y sociocultural. En la introducción del catálogo de la exposición se exponen las tres grandes fuentes iconográficas que informaron la selección de las obras expuestas: "la fuerza de la arquitectura precolombina, la espiritualidad de las culturas indígenas y el espíritu de las vanguardias europeas<sup>6</sup>". La exposición pone en pie de igualdad obras producidas para el mundo del arte (principalmente durante los siglos XX y XXI) y prácticas estéticas vernáculas y a menudo culturales, algunas prehispánicas, otras contemporáneas (incluyendo pinturas corporales, máscaras y trajes ceremoniales, jarras y cuencos de cerámica, bolsas y cestería, trajes). Este enfoque se hace eco del desarrollado por el Museo del Barro, situado en Asunción y dirigido por Ticio Escobar, que contribuyó a la exposición<sup>7</sup>.

Los juegos de lenguaje entre las formas, tejidos por las asociaciones prescritas por la escenografía y la disposición editorial del catálogo de la exposición, genera cierta coherencia visual. Más allá de las correspondencias formales que el montaje establece, al seleccionarlas dentro de un área cultural – América Latina – la exposición establece la geometría como característica estética común compartida durante milenios tanto por las culturas prehispánicas como por las sociedades mestizas formadas tras la Conquista. La continuidad histórica que la exposición genera hace desaparecer a los cambios y las convulsiones de la historia americana y de las historias nacionales para hacer de la geometría una característica atemporal.

La muestra y su catálogo están organizados a partir de siete secciones, algunas dedicadas a un artista, otras a un planteamiento (el constructivismo americano, por ejemplo) o un tipo de prácticas (las pinturas corporales de ciertos pueblos indígenas amazónicos, por ejemplo). El catálogo acompaña a cada sección con un texto que permite al espectador contextualizar algunas de las obras o prácticas expuestas. Sin embargo, la forma en que se

---

<sup>5</sup> Ver en particular Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éd. Macula, 1998 y Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002. Entre las exposiciones que utilizan el motivo de las constelaciones figuran: *Heterotopias: medio siglo sin lugar*, Museo Reina Sofía de Madrid, en 2000 ; *Inverted Utopias*, Museum of Fine Arts de Houston, en 2004. Voir également l'ouvrage de Juan José Santos Mateo, *Curaduría de Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2018.

<sup>6</sup> Hervé Chandès et Alexis Fabry, *Géométries Sud. Du Mexique à la Terre de Feu*, *op.cit.*, p. 4.

<sup>7</sup> « Las obras populares e indígenas, así como las procedentes de la tradición vanguardista, se sitúan en pie de igualdad, suavizadas en términos de valor [...]. Se trata de un diálogo entre diversas formas estéticas, contenidos, verdades e historias, presentadas de manera contemporánea, al margen de cuestiones de estilo, secuencia o cronología.». Se trata de nuestra traducción.

Ticio Escobar, « El Museo del Barro », *artpress*, n° 53, *Amérique Latine, Arts et Combats*, marzo de 2020., p. 64.

concede la geometría y los valores simbólicos asociados al contexto sociocultural en el que se planteó como recurso expresivo están descritos solo de manera puntual a lo largo de la exposición. Así pues, las analogías que motivan las comparaciones dentro del catálogo como mediante la escenografía suelen ser esencialmente formales, y rara vez conducen a establecer vínculos teóricos entre las obras, tampoco a documentar las filiaciones iconográficas y las motivaciones ideológicas que permitan explicarlas y contextualizarlas.

La exposición pretende celebrar (cito a los curadores), “las geometrías que se desarrollan al margen del discurso clásico de la historia del arte, particularmente en las estéticas populares e indígenas”<sup>8</sup>. En efecto, gran parte de las obras expuestas están dedicadas a prácticas estéticas desarrolladas fuera del campo del arte. Es el caso en particular de los objetos expuestos y las prácticas documentadas en las fotografías, que proceden de diferentes comunidades indígenas, como por ejemplo los diseños iconográficos selk’nam documentados por el misionero y sacerdote alemán Martin Gusinde en los años 1920 en la Patagonia. Otro ejemplo radica en la arquitectura, como en las fotografías del artista mexicano Pablo López Luz que documentan las inspiraciones prehispánicas en la arquitectura contemporánea en México y en Perú, o la estética neoandina de los chalets diseñados por el arquitecto boliviano Freddy Mamani (un salón de baile fue reproducido en el espacio de exposición). De este modo, los curadores vinculan las producciones culturales que recurren a motivos geométricos a los lenguajes plásticos de las vanguardias del siglo XX, puesto que estas obras y creaciones cohabitan con obras de artistas como: Joaquín Torres García, Gunther Gerzso, César Paternosto, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, León Ferrari, Gego. Estas asociaciones evocan la forma en que lo prehispánico y las artes populares fueron fuentes iconográficas esenciales en lo que Ivonne Pini llamó “la búsqueda de *lo propio*”.

Aunque la escenografía y la selección de las obras lo planteen formalmente, no se comentan ni explicitan las funciones ideológicas cumplidas por las apropiaciones de los repertorios iconográficos prehispánicos e indígenas, en cuanto al tema de las identidades, o de la colonialidad, en sociedades mestizas con referentes culturales sincréticos. Por el contrario, al igual que en las lecturas tradicionales de la historia del arte europea, los referentes geométricos prehispánicos ocupan aquí el papel desempeñado por las mal llamadas artes “primitivas” en Occidente, que fueron “consideradas como amplios repertorios de soluciones plásticas hasta entonces desconocidas [...], basadas en la geometrización y la estilización”<sup>9</sup>, sin

---

<sup>8</sup> Hervé Chandès et Alexis Fabry, *Géométries Sud. Du Mexique à la Terre de Feu*, op.cit., p. 4.

<sup>9</sup> Se trata de nuestra traducción.

Philippe Dagen, « Totémisme », in *Modernités plurielles, 1905-1970*, Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 154.

que se tenga en cuenta sus valores simbólicos. La cuestión de las motivaciones que subyacen a la apropiación y reconfiguración de referentes geométricos indígenas y prehispánicos no se aborda en la exposición, o no lo suficiente, como tampoco la historización de estos referentes: "Es como si, desde tiempos inmemoriales, artistas, arquitectos y artesanos latinoamericanos de todas las culturas hubieran producido 'geometría', al margen de la historia, de sus rupturas y catástrofes<sup>10</sup>".

Ignorando la historia y las motivaciones que llevaron a los artistas a apropiarse de los repertorios iconográficos autóctonos, la exposición hace de la geometría un rasgo común y atemporal de la producción estética latinoamericana. De este modo, evadiendo a los elementos que fundamentan la singularidad de la historia de las artes visuales latinoamericanas, la exposición sitúa las obras dentro de una historia del arte que sigue concibiéndose como universal, para espectadores invitados aquí a reproducir la experiencia estética de las formas geométricas para la que las vanguardias occidentales les han preparado. Por consecuencia, la pretensión universal de las categorías artísticas forjadas desde la historia del arte occidental no se ve alterada sino reforzada por la experiencia de las artes visuales latinoamericanas.

En ambas exposiciones realizadas en la Fundación Cartier, la categoría "arte latinoamericano" conllevó una lectura homogenizante de las prácticas artísticas como de los contextos en los que fueron producidas o los cuales remiten. El escollo que representa la homogenización deriva sin duda de la existencia de dicha categoría, en particular cuando se emplea fuera del continente con cierta pretensión panorámica. Es cierto que la categoría "arte latinoamericana" ha sido empleada, y recuperada, como argumento estratégico para integrar los espacios del mundo del arte occidental, apoyándose en la alteridad que representaba para aquellos lugares que gozan de una autoridad y potencia enunciativa en la historiografía del arte. Sin embargo, remite también a reflexiones fundamentales, de índole histórico, político-cultural y filosófico, que tuvieron un protagonismo patente en las prácticas artísticas.

A modo de conclusión y de apertura al debate, quiero evocar algunas de las razones que, a mi parecer, legitiman la práctica del anacronismo como planteamiento curatorial relevante para las artes visuales latinoamericanas. Cabe señalar previamente dos fenómenos interrelacionados que caracterizan la evolución de las artes desde finales del siglo XIX:

- Primero, la debilitación paulatina de la cuestión de la autonomía del arte, implicada

---

<sup>10</sup> Se trata de nuestra traducción.

Annabela Tournon, « Les magiciens de la géométrie », *JefKlak*, décembre 2018, [s.p.], en ligne : <<https://www.jefklak.org/les-magiciens-de-la-geometrie/>> (consulté le 16 janvier 2019).

por la evolución de las prácticas artísticas a lo largo del siglo XX, mediante la entrada en lo que Jacques Rancière nombra un “régimen estético de las artes”, con la deconstrucción reflexiva de sus categorías tradicionales y una práctica generalizada de la intermedialidad, en un mundo del arte cada vez más globalizado.

- Luego, que la renovación de los planteamientos curatoriales es, en gran parte, tributaria del desarrollo de los estudios visuales, de los aportes de la antropología de la imagen y de la iconología, desde las cuales se analizan las artes en relación con la cultura visual en la que se insertan y de la que provienen.

A estas premisas, hay que sumar las mutaciones de la historiografía, que llevaron a una revisión de los métodos de la historia, acabando con una representación lineal del tiempo emparejada a la ideología del progreso. Estos elementos apuntan a renovar la historia del arte de manera a considerar y poner de relieve las relaciones entre las artes visuales y los procesos culturales e históricos, así como los contextos políticos y la cultura visual en los cuales las prácticas se desarrollan. En este contexto, América latina, por la forma en que teorizó sus propios procesos culturales, constituye un espacio de vanguardia para armar dicha renovación de la historiografía del arte. Les ruego que observen con benevolencia la velocidad con la cual evoco aquí, con tiempo limitado, estas teorías a las cuales he dedicado muchas lecturas.

Me llevaron a comprobar que, muchas de las conceptualizaciones de los procesos culturales latinoamericanos, planteadas desde la segunda mitad del siglo XX, comparten una reflexión historiográfica que desmonta cualquier concepción del tiempo como lineal. Las teorías del neobarroco de Lezama Lima y Severo Sarduy, la teoría de la heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar, la de la hibridación cultural de Néstor García Canclini y las teorías decoloniales de finales del siglo XX y principios del XXI, más allá de sus objetos de estudio y de los conceptos propios que forjaron, comparten una representación de los procesos culturales en los que actúan temporalidades heterogéneas que coexisten, se superponen y se entremezclan, no sin conflicto.

No es casualidad entonces que a menudo, en los textos curatoriales dedicados a las artes latinoamericanas contemporáneas, el vocabulario empleado haga eco al léxico y los conceptos propios de estas teorías. Son muchas las prácticas artísticas en América Latina para las que la hibridación y articulación de referencias a distintas temporalidades se presenta como una forma de evidenciar y problematizar tensiones vinculadas a los procesos históricos de conformación de las sociedades y a las formas de dominación que han engendrado. Por estas razones, estoy convencido de que la práctica del anacronismo en los planteamientos curatoriales, lejos de reducirse a un truco dedicado a hechizar el espectador, puede concebirse como herramienta

conceptual para renovar la historiografía del arte. De este modo, se podrá destacar el lugar bisagra de las artes visuales para entender la cultura visual de los países latinoamericanos, sus procesos culturales e históricos, en relación con los contextos tanto locales como globalizados en los que se desarrollaron.