

NUEVOS MÉTODOS PARA LA LECTURA VISUAL EN EL ARTE LATINOAMERICANO

Nuria Andrea Cano Erazo

Palabras claves: Historiografía, metodología, historia del arte, tiempo, pre hispánico.

EXPERIENCIA EN EDUCACIÓN UNIVERSITARIA: LA HISTORIA DEL ARTE

La asignación de historia del arte está dirigida a los estudios de las artes plásticas y visuales, sin embargo, también se encuentra en la malla curricular de carreras como las artes escénicas, el cine, y las comunicaciones. ¿Cuál es el beneficio que brinda la historia del arte? ¿Acaso se trata de llevar a cabo el curso para una futura apropiación estilística?

Los valores formales, en muchos casos, se tratan como elementos disociados de su potencia para con el tiempo, el pensamiento y los procesos creativos. Es así que el nivel formal se entiende como un elemento decorativo, por otro lado, las imágenes se utilizan para debatir acerca de otros temas, lo que las condiciona como imágenes informativas.

Mi preocupación parte de la estructura de los sílabos del curso de historia del arte y todo aquello que deriva de este, como por ejemplo Apreciación del arte y Análisis de procesos creativos. Y aunque suenen distintos en sus títulos terminan siendo abordados de la misma manera. ¿Alguna vez nos hemos preguntado de donde derivan los métodos aplicados a la pedagogía de estas asignaciones?

MÉTODOS DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE QUE SE APLICAN EN LA PEDAGOGÍA

Los métodos de pedagogía en la historia del arte parten de las categorías que surgen de la historiografía del arte.

Aun se suelen aplicar las categorías generales del arte a manera de elementos biológicos que derivan de una historia del arte planteada por J.J. Winckelmann, modos evolutivos que contienen dentro de su estructura tres puntos: nacimiento, crecimiento y decadencia. Además, en muchos casos solo se cae en el historicismo, es decir, se narra la historia del arte a través de la causa y el efecto, teniendo en cuenta el contexto hegemónico y socioeconómico, que relaciona las dinámicas gubernamentales con el efecto en la población, sean estas críticas o por el contrario afianzadas a una ideología, un derivado de la historia social del arte de Arnold Hauser. Es así, por ejemplo, que, en el caso del arte peruano y latinoamericano vemos como resultado una historia del arte incompleta. Sin ahondar en ello replicamos estas estructuras y las trasladamos a los estudiantes.

Asimismo, en el análisis de las imágenes artísticas es habitual utilizar el método Iconológico de Erwin Panofsky, fundado en el aspecto iconográfico, como orden absoluto. Además, se aplica en momentos del arte donde no es compatible, más aún si intentamos utilizar este método en el arte pre hispánico. Otros métodos como el de Alois Riegl o Heinrich Wölfflin tienen un modo categórico desde el puro formalismo.

Pensemos por qué sucede esto, si en el Perú y Latinoamérica, donde no existía la escritura -según los códigos que la conciben como tal-, es decir, hay un valor simbólico incalculable asumido como imagen que deberíamos investigar para comprender signos que aún persisten. A partir de esta afirmación mencionaré nuevos métodos de lectura visual que sugieren un posible análisis visual en las imágenes latinoamericanas que permitan conectar el pasado con el presente.

NUEVOS MÉTODOS HISTORIOGRÁFICOS QUE REPOTENCIAN EL ASPECTO FORMAL

Desde finales del siglo XIX e inicios del XX el historiador del arte Aby Warburg trabajó relacionando imágenes desde los signos gestuales y la variación de sus significados, teniendo en cuenta la repetición de estos motivos a lo largo del tiempo, pauta que llamó *Phatos formel* aplicado en su *Atlas Mnemosyne*. Es así que, en la actualidad, el filósofo e historiador del arte George Didi - Huberman rescata este método historiográfico para una relectura de la historia del arte, sin dejar de lado el valor formal de estas y con ello sopesar, desde las imágenes que guardamos en nuestra memoria colectiva, aquellas que han sido olvidadas. Además, replica la práctica del Atlas en exposiciones

donde las categorías y la cronología no son lo que prima, es así que el valor formal cobra un nuevo sentido, más allá del estilístico, sino que se involucra el *movimiento* y el proceso de realización implícito en la imagen.

AHORA, ¿CÓMO RECONSIDERAR EL ASPECTO FORMAL?

Como un primer punto que repotencia el valor formal de la imagen en su libro *Imágenes* pese a todo Georges Didi - Huberman analiza cuatro fotografías de Auschwitz y diagnostica el miedo *persé* en la imagen desde la composición, es decir, la distribución de elementos en el espacio. Sin embargo, es habitual que nos enfoquemos en la escena informativa y no en los demás elementos que terminamos por derivar hacia lo accesorio. De esta manera rescata el verdadero aspecto formal, que incluye, en ese caso, una gran sombra del marco de la ventana (Se percibe así la intención de gritarle al mundo qué estaba sucediendo a pesar de la prohibición de registro fotográfico). La escritura y las imágenes son una necesidad humana y es en el aspecto formal donde podemos conectar y evidenciar en qué condición se encuentra este registro.

“Este trabajo exige un ritmo doble, una doble dimensión. Hay que restringir el punto de vista sobre las imágenes, no omitir nada de la totalidad de la sustancia de la imagen, incluso para interrogarse sobre la función formal de una zona en la que <<no vemos nada>>, como se dice equivocadamente ante algo que parece no tener un valor informativo como, por ejemplo, una zona de sombra. Hay que ampliar el punto de vista simétricamente hasta que restituyamos a las imágenes el elemento antropológico que las pone en juego” (Didi - Huberman, 2017, p. 69).

Para definir el segundo punto, en una entrevista en la Universidad Autónoma de México, Didi -Huberman explica la diferencia entre la migración de las imágenes y la migración de las personas. A diferencia del ser humano las imágenes tienen una capacidad infinita de traslado y no existen muros que las detengan, estas tienen la capacidad de viajar en poco tiempo. Es por ello que a la pregunta acerca del muro entre México y Estados Unidos que pretende construir y reforzar Donald Trump, responde que las imágenes no se detendrán.

Asimismo, pone en paralelo a otra figura tirana en la historia, como Hitler quien denomina “arte degenerado” a un grupo de imágenes y textos que aportaban a miradas distintas y democráticas para la construcción de nuevas sociedades, que no seguían su misma ideología. A pesar de ello, estas imágenes no se detuvieron, con lo que concluye y nos dice “... Paul Klee es nuestro tesoro y Hitler nuestro contra tesoro”, si bien Hitler es un personaje que hasta ahora no se olvida, el recuerdo está en la destrucción que causó a nivel social y concreto con la segunda guerra mundial, en cambio Paul Klee (artista y docente de la Hfg Bauhaus) y su *Pedagogical Sketchbook* (1921 - 1931) dieron las bases para el arte abstracto y posibilidad, desde la docencia, las bases para el arte y la arquitectura moderna. Si la segunda guerra mundial destruyó, fueron pues, estas bases pedagógicas las que reconstruyeron un país casi hecho pedazos.

NUEVAS PAUTAS PARA ACTIVAR PROCESOS CREATIVOS DEL PASADO

Hablar de historia es esencialmente hablar de hechos, pero para que esta historia resuelva nuestra identidad en el presente, es hablar de imágenes, es por ello que no debemos ocultar y debemos comenzar a crear una red de relación de imágenes y signos.

Si bien he comentado los estudios del Historiador del arte George Didi - Huberman, es para, en función de estos dos puntos, rescatar estudios de artistas investigadores y/o docentes sudamericanos de inicios del siglo XX, quienes han investigado, recopilado y difundido fundamentos visuales que perduran desde nuestro pasado prehispánico.

¿POR QUÉ ES IMPORTANTE RESCATAR VERDADERAMENTE LOS PROCESOS CREATIVOS? ¿CÓMO PUEDEN APORTAR EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE?

En la primera mitad del siglo XX en el Perú se descubren las culturas prehispánicas más importantes: Moche (1909), Chavín (1919) y Paracas (1925), estas noticias se publican en los diarios de la época, siendo este un material indispensable de investigación visual.

¿Quiénes se preocuparon por recuperar este aspecto simbólico? ¿Quiénes investigaron, no solo con intenciones de recuperar el pasado sino de detectar esta continuación en el tiempo y los valores significativos de la imagen?

Es a partir de la *observación* que se generan elementos formales que representan nuestro pensamiento, de este modo se construyen sociedades y nuevos espacios. Pensemos un poco desde aquí y la labor de difusión que ejercieron algunos artistas, como docentes de una institución o simplemente intentando aportar desde las *exposiciones* nuevos modos de percepción visual que finalmente derivarían en aspectos constructivos culturales.

La artista peruana Elena Izcue publicó en 1929 un libro de pedagogía en el dibujo geométrico titulado *El arte peruano en la escuela*, a partir del entendimiento de la visión de mundo de las culturas prehispánica del antiguo Perú replicó patrones reticulares.

En los años veinte y a su regreso de Francia en 1933, César Moro fue un asiduo visitante del Hospital Víctor Larco Herrera, en este espacio se publicaba la *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas* (1918 – 1924) y se estudiaban los aspectos simbólicos que brindaba el dibujo en el taller de tecnoterapia realizado por el doctor Honorio Delgado, además de las investigaciones del Dr. Hermilio Valdizán acerca del entendimiento de la mente en el antiguo Perú. De esta manera surge el análisis de los procesos creativos del pasado pre hispánico, donde predominaba la línea. Ya en 1928, Juan Devescovi y Xavier Abril realizaron una exposición donde predominaban los rostros gestuales lineales acompañados de iconografía Mochica. Fue también tema de análisis que César Moro -a pesar de sus amplias citas a los artistas surrealistas europeos- incluyera, en la exposición de 1935, a cinco artistas chilenos quienes estaban direccionados hacia un arte constructivista, es decir, tenían como base el intercambio que hubo entre docentes chilenos y docentes de la Hfg Bauhaus alemana. En 1922 surge en Chile lo que se denominó la Escuela activa, tanto en las escuelas primarias como en las escuelas superiores, y luego se aplicó en 1928 a las escuelas de arte, arquitectura y diseño, y si bien surgió de este intercambio, artistas y docentes como Carlos Isamitt y Abel Gutiérrez se preocuparon en estudiar e incluir aspectos de las culturas chilenas Mapuche en la educación. Es decir, las teorías constructivistas derivaron en el análisis profundo de nuestro pasado.

Un caso relevante es el de Joaquín Torres - García, artista uruguayo preocupado por realizar un cambio innovador en la Escuela de arte uruguaya. Desde sus investigaciones simbólicas universales y propias de Latinoamérica se cuestiona *¿Y para lo futuro?* (1984, p.753) en sus conferencias dictadas entre 1934 – 1943, luego recopiladas en un libro titulado *Universalismo constructivo*, da pautas para la composición y creación de una imagen.

En otras tierras de esta parte sur de América ya van sacudiéndose todo eso y van reivindicando lo indígena; ... Fuésemos, pues, como fuéremos, puros o compuestos, con sangre o no indígena, por el hecho de haber nacido aquí, nuestra consigna debiera ser, y fuésemos de Chile o de México, del Plata o del Brasil, buscar a América, profundizar en la viva entraña de la tierra, arraigar definitivamente en ella, crecer, existir para este suelo, y ya sin más veleidades europeas. Construir. Formarnos. Crear.” (1984,p.818).

Torres- García sugiere un retorno a la tradición del continente para construir un futuro cultural propio.

Mencionar e investigar a estos artistas sudamericanos implica empezar a crear relaciones y conexiones desde sus investigaciones acerca de la visualidad del pasado pre hispánico para, en el presente tener más certeza en el análisis visual de los signos que nos rodean.

BIBLIOGRAFÍA

- Cano, Nuria (2019). *Discursos visuales en las exposiciones: La imagen de la identidad a inicios del siglo XX en el Perú*. Ensabap: Lima.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Imágenes pese a todo*. Paidós: Barcelona.
- Gutiérrez, Abel (1929). *Dibujos indígenas de Chile*. Imprenta universitaria: Santiago.
- Izcue, Elena (1929). *El arte peruano en la escuela*. Excélsior: París.
- Maulen, David (2013) *Tradiciones, traducciones y transferencias: intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile*. Universidad de Chile.
- Torres – García, Joaquín (1984). *Universalismo constructivo*. Alianza: Madrid.
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal: Madrid.