

Ra Ximhai

Revista de Sociedad, Cultura y Desarrollo
Sustentable

Ra Ximhai
Universidad Autónoma Indígena de México
ISSN: 1665-0441
México

2006

EL SINCRETISMO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

Álvaro Villalobos Herrera

Ra Ximhai, mayo-agosto, año/Vol.2, Número 2

Universidad Autónoma Indígena de México

Mochicahui, El Fuerte, Sinaloa. pp. 393-417



e-revist@s



EL SINCRETISMO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

SYNCRETISM AND LATINAMERICAN CONTEMPORARY ART

Álvaro Villalobos-Herrera

Coordinador de Investigación de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Correo electrónico: villalher@hgmail.com.

RESUMEN

A la mezcla y co-participación de formas culturales que permanecen juntas y en convivencia generando un resultado se les llama sincretismo, esta característica abstracta pero real distingue las obras más representativas del arte contemporáneo latinoamericano. La etnología ha limitado las principales relaciones del sincretismo, al estudio del comportamiento de las comunidades, razas y pueblos en torno a la pervivencia de rituales paganos mezclados con creencias religiosas pero no en relación con el arte, de aquí la importancia de un estudio sobre la relación particular del sincretismo con la obra de arte contemporáneo. El presente trabajo trata las relaciones de los lenguajes artísticos actuales a partir de sus tendencias poéticas y los elementos más significativos derivados de caracteres de innovación u obsolescencia en relación con el sincretismo y las nociones de identidad y cultura. Toma en cuenta el contenido simbólico del arte contemporáneo considerando los elementos conceptuales, formales y técnicos, que contemplan la obra de arte como un signo o como un sistema de signos localizados en un contexto social y cultural determinado, un sistema portador de valores informativos que ejerce influencias en la sociedad actual a partir de un contexto histórico y geográfico que denota características culturales y de identidad en el arte latinoamericano.

Palabras clave: Sincretismo, cultura, arte contemporáneo, identidad, etnología, performance.

SUMMARY

An abstract but real characteristic distinguishes the most represent a time works of Latin American art in syncretism cultural forms share and stay together, mixing and coo participating generating results. Ethnology has limited the principal relationships of syncretism to race and community behavioral studies based on the survival of pagan rituals, mixed whit religions beliefs, not related with art. Her lies the importance of the particular relation of syncretism with the work of contemporary art. This work deals with the actual artistic languages parting from its poetic tendencies and the most significant elements derived from characters of innovation or obsoleteness, in relation with syncretism and the relations of identity and culture. It takes into account the symbolic contest of contemporary art, considering conceptual, formal and technical elements as is a basis that contemplates work of art as sign on a system of sing, founding a determined social and cultural context a carrier system of informative values that pulls influence in today's society from a geographic and historic context that denotes cultural and identity characteristics in Latin American art.

Key Words: Syncretism, cultural, contemporary art, identity, ethnology, performance.

Recibido: 13 de junio 2006. Aceptado: 9 julio de 2006.

Publicado como ARTÍCULO en Ra Ximhai 2(2): 393-417. 2006.

Cultura e Identidad

El arte al igual que las relaciones económicas, políticas y los adelantos científicos se manifiestan en la cultura e implican una noción de identidad que a través de su incidencia en el comportamiento social distinguen a una población en particular en un periodo de tiempo específico. Someter al arte contemporáneo latinoamericano a estos términos, impone localizarlo en la época actual, en la era de la globalización que marcha de la mano con la bandera expansionista que ondea orgulloso el siglo que comienza, e incorporarlo a una noción de identidad polisémica e isomórfica acorde a lo que implica el latino americanismo en la actualidad, comparándolo para entenderlo mejor con los sucesos sobresalientes de los países de los otros continentes. El arte ha tenido una dependencia directa de la cultura, así que vale la pena comenzar por revisar el concepto de cultura y los cambios que ha tenido a través de la historia de la misma, por que la cultura es un sinónimo de cada época y cada época reflejo de todos y cada uno de los acontecimientos que en ella suceden.

Darle prioridad a la historia antes que a las demás disciplinas que se encargan del estudio análisis y ordenamiento de los acontecimientos en teorías, implica que reconozcamos que las experiencias naturales de la humanidad tienen como referencias fundamentales al tiempo y el espacio en argumento de que los hechos no sólo se hallan en la historia por que el sujeto es temporal sino porque “sólo existe y puede existir históricamente por ser temporal en el fondo de su ser” (Heidegger, 1993:141). En el concepto de cultura se reflejan los hechos históricos y el pensamiento, predominantes de cada tiempo y lugar.

En América Latina la definición de cultura está por construirse debido a que los sucesos que conforman su atropellada historia no dejan de ser cambiantes y producen extralimitaciones difíciles de catalogar como parámetros fijos. Los conceptos de cultura que han prevalecido tanto en Latinoamérica como en los demás países colonizados han sido importados del pensamiento de los países dominantes y colonizadores. Al arte le pasa lo mismo, se ha convertido en el producto de una actividad humana específica y dependiente de definiciones y corrientes ideológicas provenientes de corrientes ideológicas foráneas. En general, la colectividad avanza en una concepción de cultura que difiere del concepto de modernización, por una razón principal, en la que el orden de la cultura se sujeta a los cambios económicos

de manera nociva y directa, además la crítica de la cultura reduce el campo de la cultura a un entorno puramente ideológico, emparentado a la estructura del modo de producción dominante. Los principales elementos que influyen en la formación del concepto de cultura son etnocentristas y aplican para definirla, el mismo criterio que se ha utilizado para interpretar tradicionalmente lo más importante en todos los campos del conocimiento, incluido el arte; una posición en la que el tiempo transcurre progresivamente, de manera lineal y unívoca. Así se ha definido la cultura desde el punto de vista de la modernidad, en una visión progresista y positivista del pensamiento y las demás actividades del hombre y lo que no encaje en este terreno de acción es denominado precapitalista, nomadista y etnicista.

Bajo estos parámetros, ser moderno significa experimentar la vida personal y las relaciones sociales en un mundo en perpetua desintegración y renovación, vivir en medio de angustias, conflictos, contradicciones y ambigüedades, formando parte de un universo simbólico. Para ser moderno, hay que sentirse cómodo en ese mundo de pensamientos confusos que buscan cada día nuevas formas de realidad, justicia, libertad y belleza, permitidas por el desarrollismo modernista en el que no ha evolucionado plenamente la causa de los seres humanos en general, ni se ha progresado con relación a la causa de los trabajadores, los ancianos, los niños, las mujeres, la juventud, los transexuales y los excluidos, esta situación predomina en los países latinoamericanos.

La revalorización de las estructuras del modo de producción imperante, es decir, del capitalismo y su consecuencia política mal llamada neoliberal, tiene su fiel reproducción en la esfera del consumo que produce un sujeto condicionado a la capacidad de endeudamiento para satisfacer necesidades reales o figuradas. En lo concerniente el arte sólo se ha cumplido parcialmente con las expectativas ya que hasta el momento sigue siendo exclusivo en la medida en que solo satisface necesidades específicas de un público también limitado y específico.

En el universo del consumo las personas se reconocen por las mercancías compradas, encuentran su alma y el verdadero sentido de su vida reflejado en su automóvil de último modelo y en su equipo de sonido o televisión de resolución digital, en los lujos de su atuendo

y en su equipamiento doméstico. Muy pocas personas pueden en ese sentido incorporar a su capacidad de adquisición, las obras de arte. La politicidad del momento y el consumismo reducen al sujeto a la capacidad para elegir su posición, ante la producción y el consumo es decir, que ante la oleada de productos comerciales que oferta al mercado, cualquier individuo toma partido y el posicionamiento social del sujeto está condicionado a los valores comerciales que posee. En la actualidad existe una disparidad evidente entre los que poseen bienes y servicios y entre los que verdaderamente se encuentran lejos de cualquier forma de adquisición material y aún así conservan valores y principios propios de un grupo social determinado que por demás encajan en el concepto de cultura.

Con estos condicionamientos es difícil separar el concepto de cultura al modo de producción imperante, para definir la cultura coherentemente, de acuerdo con las circunstancias actuales, hay que pluralizar su significado, con el fin de vislumbrar la noción de un término incluyente de diversos modos de comportamiento social y cultural, es decir, hay que desestructurar la idea de la existencia de una sola cultura. En razón a que existe una gran diversidad de grupos sociales con posicionamientos económicos y órdenes políticos y religiosos diferentes, por ello hoy se debe llegar a la denominación de “culturas”, en plural.

Denominar “culturas” a cambio de cultura y nombrar “las culturas” implica, ponerlas en un nivel de entendimiento relativo. En la relativización, el sujeto que analiza la cultura debe entenderse y sentirse parte integrante de un conjunto de grupos culturales, que percibe la existencia de otras culturas. Para ello, el posestructuralismo presenta una variante al respecto, a partir de dos vertientes ideológicas; por un lado la corriente que avala el pensamiento de *Foucault*, que hace avanzar el discurso sobre los estudios de cultura proponiendo que todo análisis sobre el tema, se encuentra en el terreno de la “representación”. Este discurso alude a la idea fincada en que en la cadena de significaciones el poder está representado por la ciencia a través de explicaciones de la naturaleza por medio de verdades lógicas y la cultura es la combinación de todos los elementos de que se sirve el hombre para contemplar, reflexionar, explicar y transformar la naturaleza en función de un panóptico de poder y en él se encuentra contenido el arte.

Por otro lado, está la corriente del pensamiento que emerge de la semiótica, en la que se contrapone el pensamiento de *Benveniste* al pensamiento de *Saussure* y su redundancia retórica, expresando que hay que salir de lo discursivo del lenguaje y llegar a las prácticas de los discursos, para generar espacios de conocimiento transversales y multidisciplinarios, es decir, generar puntos de vista que reconstruyan campos más adecuados para el entendimiento de los problemas de las culturas. Hay que generar discursos transdisciplinarios directamente emparentados con la práctica, donde se puedan localizar justamente a los sujetos en el terreno de las culturas por medio de sus pensamientos y sus obras.

Si vemos en retrospectiva en esta cadena de pensamientos, las definiciones de cultura que provienen del iluminismo, el simbolismo y el estructuralismo, dejan notar características semejantes. Hoy fundamentadas en el posestructuralismo, muchas disciplinas, como la antropología, la sociología y la psicología plantean que el investigador como analista social, además de estar investigando, debe sentirse parte de la cultura que él mismo analiza.

En los tratados de la antigua etnografía el antropólogo se convierte en un ser al que el informante le dice qué debe escuchar y qué debe ser analizado, convirtiendo su discurso en un diálogo dialógico, para sí mismo. En la actualidad se está planteando la desestructuración del panóptico de poder a través de la diferenciación. El feminismo por ejemplo, echando mano de este concepto, hace una crítica severa a la posición del sujeto que trata de representar los asuntos de la cultura desde un punto de vista neutro, siendo este un sujeto masculino. El feminismo critica, la no-inclusión de la diferencia, la discriminación y la violencia generalizada, contextualizando el discurso, reestructurándolo, organizándolo en torno a las diferencias. En este campo de acción, se confrontan las visiones del panóptico de poder con las visiones de la diferencia, en torno a las representaciones y en esos términos podría localizarse a la cultura y su subsecuente noción de identidad. La cultura de la diferencia hace referencia a las culturas de las mujeres, los obreros, los excluidos, los homosexuales, los negros y en general a las culturas de los excluidos, que desde el punto de vista de los estudios sobre arte, cultura y sociedad, jamás

se habían contemplado o hasta ahora, en estos últimos tiempos se están incorporando a los tratados especializados sobre el tema.

Pierre Bourdieu por su parte tiende a superar la idea del sujeto que rebasa los paradigmas de lo social y lo cultural para desestructurar todos los modelos estáticos y llevar la realidad a una interacción de los mismos paradigmas, subjetivismo y objetivismo, condicionados al “habitus” es decir, a la costumbre, a lo que se da por entendido y de hecho se convierte en ley. En la idea del “habitus” de *Bourdieu* el sujeto está condicionado a estructuras desestructuralizadas o pensamientos no pensados. La subjetividad está siempre en interacción con el hábito y éste, adherido al orden dominante de lo simbólico.

Identidad y Cultura

Los estudios de las identidades en América Latina demandan conceptos como autenticidad y propiedad, actualmente las identidades no están condicionadas a estos emplazamientos sino que están modeladas por un continuo diálogo entre los analistas y los analizados, un diálogo preformativo actual, vigente en el momento en que se realiza. La identidad, no solo, está en proceso de actualización sino que además es un invento, una teorización, una construcción del pensamiento humano y como el conocimiento siempre está situado, es decir que depende de quién lo plantee y de su punto de vista, la objetividad por lo tanto siempre será parcial, jamás se puede lograr una objetividad total, máxime cuando exista segregación; en la manera como se trata al otro inclusive de manera teórica. Este fenómeno se ha dado siempre al hablar de lo latinoamericano como un patrón de comportamiento, que a decir de Lauro Zavala, hablar de identidad y de latinoamericanismo es una operación camaleónica que trata de armar un pastiche construido con fragmentos de identidades múltiples (Zavala, 1998 : 69).

El carácter dominante de los estudios sobre el arte latinoamericano siempre lo construyen como algo diferente y exótico, como algo no enteramente completo, las publicaciones de arte contemporáneo en las que incluyen artistas latinoamericanos plantean siempre una representación de exclusión en la que el ser latinoamericano se reconoce ahí. Para explicar este fenómeno hay un concepto clave, que viene de *Gramsci* que es el concepto de

hegemonía, sinónimo de dominación. Para que permanezca la hegemonía deben existir también los subalternos. En el discurso de los dominantes se pueden reconocer fácilmente a los dominados, los subalternos; siempre los dominantes están hablando de lo que suponen que es el otro, a partir de sus silencios. La corriente de la sub-alteridad dice que los subalternos no tienen voz porque siempre han sido silenciados por las voces de los dominantes que hablan por ellos. El problema de la representación de la sub-alteridad ha estado ahí latente en Latinoamérica y de éste se desprenden redes y movimientos sociales, relaciones no plenamente identificadas y significaciones no plenamente significadas por tratarse de significaciones abiertas. Siguiendo las ideas de *Bordeaux*, cuando postula que “Hay que desestructurar la *doxa* excluidos y nominados” a través de la intersubjetividad, es decir a través de la interacción sujeto-objeto.

En este caso es importante el ejemplo del feminismo, porque éste tiende a desnaturalizar algo que siempre se ha visto como natural.

Salvando proporciones, en la noción de identidad latinoamericana actual, el concepto de cultura y al arte latinoamericano contemporáneo, el poder de enunciación es el poder de las significaciones nuevas. Hay que posicionar las significaciones que nos han sido impuestas, colocándolas en un lugar distinto para re-significarlas, convirtiendo esta re-significación en las culturas latinoamericanas, vivas, convirtiendo esta re-significación en una conclusión eminentemente ideológica.

La identificación de las características de las culturas puede designarse por el sistema de redes de las que habla *Aníbal Quijano* en su crítica a la colonialidad de los saberes, apuntalando en dirección paralela al pensamiento de *Bordieus* con relación a la interacción entre sujeto y objeto. *Quijano* golpea las premisas de corte cartesiano racionalista por que impiden pensar la trama que plantea la intersubjetividad y los modos de expresión del saber en un sentido polimorfo. Los modos de enunciación y expresión de los saberes han tenido vehículos reconocidos como la cátedra y las publicaciones institucionalizadas, por medio de la educación escolarizada se han transmitido diversas experiencias en torno al pensamiento

de la humanidad en una trama ritualizada que apunta a construir un surco de legitimidad adherida a un paradigma expresivo en el que el conocimiento implica el poder.

Estudiar la cultura latinoamericana para llegar a una aproximación de la identidad del arte contemporáneo latinoamericano implica trabajar todas las redes sociales y políticas que atraviesan a los movimientos culturales frente a los elementos institucionalizados del tejido social que conforman una trama extensa y variada. Estudiar el arte contemporáneo latinoamericano implica analizar, grupos sociales determinados, eventos reconocidos, grupos políticos dominantes, bienales artísticas, galerías de renombre y exposiciones de todo nivel, privilegiando el análisis de las relaciones a través de la intersubjetividad que involucra al investigador, es decir, que al sujeto cognoscente le corresponde el monopolio de la conducción del sentido de la investigación estableciendo la interrelación entre intersubjetividad y cultura sin pretender lecturas homogeneizantes ya que el panorama latinoamericano nos ofrece una gran diversidad de modos de pensar, modos de obrar y un sistema complejo de elementos materiales y espirituales organizados en lógicas diversas de manera comprensible. Distinguiéndose como el conjunto articulado de formas de pensar, de sentir y de obrar transmitidas y generalmente modificadas, de una generación a otra, aceptadas y adaptadas para satisfacer las necesidades, cumpliendo la ineludible función de llegar a caracterizar la vida, los mitos, las creencias, las costumbres y por consiguiente al arte.

Cuando ni siquiera contamos con un inventario completo sobre la diversidad del arte latinoamericano, planteado de una manera diferente al que plantea la historia local de cada una de sus regiones contada de manera oficial, a pesar de tratarse de una comunidad de fronteras difusas con un universo de relaciones heterogéneo y un tejido de interconexiones infinito, a pesar de que los actores están diferenciados. Hay que pensar el arte contemporáneo latinoamericano no como una condición identitaria, más bien hay que ver como se construye la trama intersubjetiva de relaciones entre los sucesos que generan los vínculos entre las obras de arte, los artistas, los movimientos, los canales de legitimación y las instituciones que los respaldan.

La principal tarea es la de plantear como procesar los vínculos a través del pensamiento y los lenguajes de los artistas, las obras y grupos de obras que se traigan a colación, construyendo vínculos por medio del estudio de las redes contemporáneas en la medida que se comuniquen, ya que solo pueden comunicarse aproximándose. El estudio de las redes implica borrar las fronteras, tomando las influencias externas e internas que enfatizan las interrelaciones con quienes se vincula y se crean más vínculos ya que las redes no son estables ni tienen sus propios modos de mutación en razón a que circulan ideas y potencian prácticas muy diversas, potencian sentimientos de convivencia, acercamiento y ruptura.

Los análisis de las características de las obras y grupos de obras analizadas debe hacerse en términos de la oposición, la mediación, su complementariedad y por supuesto una conveniente reciprocidad. Las redes que envuelven los sistemas culturales se pueden entender, como la combinación de elementos materiales y espirituales organizados en una lógica cualquiera de manera comprensible, estos elementos se distinguen como el conjunto articulado de formas de pensar, de sentir y de obrar transmitido y generalmente modificado de una generación a otra, aceptado y adaptado para satisfacer sus necesidades, con la ineludible función de llegar a caracterizar la vida de un grupo social, sus mitos, sus creencias, sus costumbres y por consiguiente su arte.

En la identificación de las redes culturales y sus sucedáneas artísticas, tendremos que emprender el estudio de las prácticas concretas enfocando todos los sistemas de valores que le conciernen a las obras de arte contemporáneo, incluyendo las aprehendidas de las estéticas hegemónicas que nos vienen de Estados Unidos y Europa por transplante y que contienen muchos elementos populares, así como los propios de la personalidad latinoamericana.

Sincretismo

En los últimos tiempos, las culturas en general se han visto afectadas por el mismo hecho trascendental del que han emergido toda suerte de fusiones a partir del flujo, migración y tránsito de personas de un país a otro, de una nación a otra poniendo en práctica la capacidad para borrar las fronteras geográficas arrastrando consigo sus costumbres, sus

modos de pensar y de sentir, que repercuten en la forma de vida de la sociedad que los recibe y se reflejan típicamente en el comportamiento de toda la población unida, en las ideologías, los modos de sentir y de expresarse, de mezclarse y rechazarse, de aprehender el mundo, recibir sus vibraciones sensoriales, percibir las y manifestarlas utilizando el poder de la comunicación y por consiguiente del arte.

Podemos ir lo más atrás que queramos en la historia del arte en busca de ejemplos en los que aparezca esta característica reflejada en las obras, o simplemente recurrir a los cuadros, relieves y construcciones modernas aparecidas en la primera mitad del siglo XX a partir de los cubistas Picasso, Braque y Juan Gris en los que pusieron sobre el soporte de representación, varios elementos de diferente procedencia y naturaleza distante a la materia pictórica utilizada tradicionalmente, como recortes de periódicos y revistas, pedazos de madera y de hule, denominando al resultado “collage” en razón a la acción de adherir con pegamento de cola, un fragmento material cuya presencia azarosa obedecía a la voluntad del artista.

A decir verdad no estamos seguros si lo que intentaron los artistas con este gesto significativo para el desarrollo de teorías posteriores a su invención, fue la necesidad de cuestionar con sus hallazgos, el carácter de representación que conlleva la pintura, para que con la aparición de elementos arrancados de la vida cotidiana se llegara a otro concepto más importante para el arte contemporáneo como es el de “presentación”, que pone en entredicho todo el ilusionismo pictórico que ofrecía la obra de arte del pasado ¿Para que representar un elemento de la naturaleza, un color o una textura si podemos “presentarlo” directamente en el cuadro?.

Este fenómeno en el que aparecen elementos de distinta procedencia en comunión, juntos conformando un resultado, una vez apareció en la pintura, impregnó con agilidad todas las artes, formando en la escultura el ensamblaje, la ambientación, la instalación y posteriormente en todas las obras de carácter multi, Inter y transdisciplinario que se pueden ver en galerías y museos. No sólo el arte registra la cantidad de fusiones, mezclas y pastiches, este suceso forma parte de la manera de vivir de la sociedad de nuestro tiempo y

afecta en sobremanera a la moda, la comida, la música, el pensamiento y el comportamiento en general. En resumidas cuentas, esta mezcla multi e Inter participativa de sucesos ha caracterizado los acontecimientos artísticos, políticos, tecnológicos y sociales más importantes.

En torno a ello, algunos estudios de la cultura como en el caso del libro “Al sur de la modernidad” de Jesús Martín-Barbero o en varios de García Canclini en los que a partir de conceptos de la antropología y la sociología, denomina los rasgos que definen un patrón identitario ajustado a los países latinoamericanos con el término de “Culturas Híbridas” (García, 1989: 48), por tratarse de una población en la que esta particularidad se hace más evidente. Para ser explícitos, el carácter de lo híbrido se le otorga a cualquier acontecimiento, por una derivación de la biología con la que se identifica taxonómicamente al producto de la unión de dos individuos de distinta naturaleza o la cruce de seres vivos de distintas especies, por lo tanto consideramos que la hibridez no demuestra el fenómeno en su totalidad.

Siguiendo con la idea de García Canclini, el carácter híbrido que proviene en América Latina de fusiones y mestizajes y se acentúa en casi todas las sociedades contemporáneas por las complejas interrelaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo subalterno y lo hegemónico. A esa mezcla y cooparticipación de formas culturales provenientes de diversa índole que permanecen en convivencia, mejor, le llamaremos sincretismo. Este efecto abstracto pero real, determina la cultura en general y se define como la concentración de dos o más funciones de diferente procedencia, vigorosamente entremezcladas en una sola forma, produciendo en razón a su convivencia, un eminente resultado.

Los elementos que caracterizan el sincretismo derivados de la mezcla y cooparticipación de dogmas de diferente procedencia, que al convivir juntos producen ese resultado eminente, que además permean y distinguen las obras más representativas del arte contemporáneo latinoamericano; estos elementos se encuentran de manera evidente en los trabajos de artistas que nos ocuparán en adelante como es el caso específico de Tania Bruguera. Sus

obras son el producto de su poder para asimilar la cultura local y la externa, para apropiarse de lo más importante de las tradiciones ancestrales y los comportamientos típicos y populares para entremezclarlos con los abundantes conocimientos de la cultura hegemónica o dominante que en la actualidad pone énfasis en la razón sobre el instinto, una costumbre muy frecuente de quienes tienen formación académica y ponen en práctica esos conceptos heredados de la corriente racionalista del pensamiento occidental.

Es de nuestro interés, además, plantear el sincretismo siguiendo la ruta, no solo de las ideas planteadas desde la hegemonía sino desde la idea de performance como un contrapropuesta de nomadismo expresado desde el punto de vista del sometido, es decir, desde el punto de vista de las culturas dependientes.

El sincretismo, categoría estética en la que conviven indiscriminadamente los pensamientos, las formas y las técnicas, generando una suerte de promiscuidad que se acomoda y adiestra a quien mejor las utiliza y busca la mejor manera de ponerlas en operación en un solo contexto. El sincretismo se refleja en las necesidades de los artistas, en la producción de sus obras, en los mecanismos y métodos utilizados para su ejecución, en su soporte ideológico, filosófico y técnico, en la crítica, en el entorno, en los canales, organismos y sistemas de difusión promoción y distribución de las obras, en la teoría y en la historia del arte

En torno a ello, la filosofía agrega que el arte impregnado del sincretismo, por nociones prelógicas derivadas del pensamiento primitivo puede promover la paradoja de que la obra no es más que una representación de la esencia del ser que lo manifiesta como decía Martín Heidegger, noción convalidada por el pensamiento moderno, donde cada suceso que nos conecta con el mundo está a la vez enlazado con la incertidumbre científico-mítica sobre la esencia. Cuando hablamos de arte sabemos que no simplemente se trata de un fenómeno instintivo por medio del cual nos expresamos en reconocimiento propiedad y posesión de los signos que en conjunto conforman el lenguaje y los ritos. Los ritos contienen la presencia de elementos espirituales y técnicos, reflejo de visiones cosmogónicas y referencias a la estética, que amalgaman al sujeto con lo social y lo cultural. “Imaginar en

general, es sacar partido de esta tolerancia del mundo antepredicativo y de nuestra promiscuidad vertiginosa con todo el ser de la experiencia sincrética” (Merleau-Ponty, 1975 : 356).

Ante la superabundancia de nociones que comparten las disciplinas artísticas en esta época, el sincretismo es una categoría que a diferencia de muchas otras, carece de temporalidad y tampoco debe asociarse con un estilo o una escuela pero si con una corriente ideológica. Como dice el filósofo bogotano Yuri Gómez en la revista eclipse de la Liga latinoamericana de Artistas publicada en Gotemburgo. “La praxis sincrética que nos resulta de interés, por que de ella gozamos todos, no es esa originaria e inextricable que se encuentra en el origen del saber, en el origen del lenguaje y en el origen del tiempo. La fuerza del sincretismo verdaderamente interesante es la influencia que se concreta en el interior del saber de hoy y en su práctica por que nos hace universales ya que consiste en el esfuerzo humano involuntario por reunir lo diferente en cada acto y hacer que el resultado se asemeje a lo no semejante¹”. Al respecto, Umberto Eco agrega, que el sincretismo es el reconocimiento de una única tradición que atraviesa y nutre todas las religiones, todos los saberes, todos los dogmas y todas las filosofías (Eco, 1979:136). El sincretismo es una categoría filosófica pero a la vez práctica que actualmente afecta los actos de la vida cotidiana del mundo civilizado.

La etnología ha limitado las principales relaciones del sincretismo, al estudio exclusivo de las razas y las religiones de los pueblos. De acuerdo con sus criterios, se conocen de manera integral pero insuficiente, tratados sobre el comportamiento de las comunidades actuales con respecto a la pervivencia de rituales paganos antiguos, mezclados con el estado presente de las religiones; un tipo de comportamiento demasiado evidente en los pueblos

¹ Yuri Gómez, joven filósofo fundador junto con el antropólogo Alonso Jiménez de la Liga Latinoamericana de artistas a la que pertenecieron entre otros los colombianos Robin Cárdenas+, Futuro Moncada, Antonio Castañeda y Luis Díaz, los ecuatorianos Michael Silvers, Danilo Vallejo, Martha Velastegui, Wilson Pacha, Miguel Ángel Achig, Danilo Zamora y Ulises Unda, los peruanos Miguel Lezcano, Miguel Cordero, Marcel Velaochaga, Anita Ponce entre otros que procuraron durante muchos años realizar exposiciones conjuntas en las que se proponían a trabajar con bajo los parámetros conceptuales del sincretismo, como un elemento común de las identidades latinoamericanas. Formalmente en algunas muestras trabajaron por acuerdo tomar como símbolos de unión entre los países del cono sur, el rojo de la sangre y el negro del luto, logrando con ello aglutinar en exposiciones colectivas de obra artística y acciones de un nutrido grupo de artistas que se sumaban temporalmente en Quito, Bogotá, Lima y Gotemburgo Suecia.

latinoamericanos. La dificultad que presenta esta investigación es que hasta ahora no se conoce un análisis profundo de la relación del sincretismo con el arte. La importancia de este estudio radica en la cantidad y la calidad de las relaciones que podamos encontrar entre las obras de estos artistas con los elementos del sincretismo.

En el arte, el predominio de la fusión de sentimientos afectivos y religiosos, estéticos e ideológicos, éticos y políticos en los creadores y sus obras, forman un sincretismo primario cuya diferenciación permite el dominio de hábiles persuasiones que manipulan el gusto. Este sincretismo es renovado y reforzado continuamente con las experiencias afectivas, y religiosas, estéticas e ideológicas, éticas y políticas que van sucediendo por separado en la vida de cada individuo y se van reforzando a medida que transcurre su existencia. El sujeto se enfrenta a una ilimitada cantidad de información del universo exterior y en la medida en que crece, se permea y se envuelve en ella, la hace suya, se apropia de la información, la pasa por el tamiz del lenguaje, de sus rasgos culturales, psicológicos, físicos y biológicos; la transforma y adecua a sus necesidades de comunicación convirtiéndola en un mecanismo de expresión único y distinguido.

Fuera de los comentarios sobre el arte y la cultura, Edgar Morín afirma que el gran tiempo del devenir es sincrético, un tiempo que mezcla en sí de forma diversa, en sus flujos, y encabalgamientos, tiempos diversos con islotes temporales de inmovilización y cristalización de los hechos, estabilización, torbellinos y ciclos de tiempos reiterativos que fundamentan la complejidad. “La complejidad del tiempo real está en un sincretismo rico y variado donde todos estos tiempos diversos están presentes, actuando e interfiriendo en el ser vivo y por supuesto en el hombre. Todo viviente, todo humano, lleva en sí el tiempo del evento/accidente/catástrofe es decir, el nacimiento y la muerte y todo lo que lleva de por medio la vida” (Morín, 1999:108).

En esta reflexión está explícita la afirmación, de que todo lo que acontece a la humanidad es la mezcla de cuanta vivencia se apropia de la especie y en su desarrollo desencadena una reacción, una expresión que la mayoría de las veces se concreta en el lenguaje y en sus actos reflejos del pensamiento. Para comprender la fuerza del lenguaje en la transformación

de los hechos que han enmarcado el ascenso de la humanidad, tenemos que recaer nuevamente en la historia y comprender que toda la historia es contemporánea, porque son los temas y los problemas de la contemporaneidad los que nos invitan a recorrer el camino de la “anamnesis Historiográfica”, es decir de la toma de conciencia del pasado a partir del presente para después poder regresar por medio de las expresiones del lenguaje a la comprensión de los hechos. La historia es la fuerza que amenaza con someter el espacio geográfico al tiempo de la vida.

El sentido histórico del pensamiento trata de generalizar para hacer tabla rasa del comportamiento humano como si se tratara de algo concreto, Alberto Cirece en su libro, *Cultura hegemónica y culturas subalternas*, se refiere a ello diciendo que las disciplinas que aplican los métodos generalizantes a los hechos humanos caen, por consiguiente, en un excesivo naturalismo y son pseudo-ciencias; como por ejemplo: la sociología y la etnología en la medida que tienden a generalizar o comparar y sobre todo a sustituir la reconstrucción de las series cronológicas o de las distribuciones espaciales y temporales por la búsqueda de la génesis ideal de los hechos históricos, encontrando un ambiente favorable para demostrar los cambios que registra la historia en los productos que caracterizan la aculturación de las nuevas generaciones. Para comprender esta circunstancia hay que tener en cuenta el llamado del sincretismo.

Los hechos sincréticos, aparecen como evidentes contradicciones vividas desde el interior de la cultura pero aún así se entremezclan con todo comportamiento social y son comúnmente entendidos para contrarrestarle importancia a dichas contradicciones y no llevar al grueso de la gente a preocuparse por tal contradicción y refugiarse en las creencias que han sido transmitidas de generación en generación. Gerardo Mosquera en el libro “*Ante América*” en el que sugiere lo especialmente interesante que resulta consultar los libros de Lydia Cabrera pionera de una antropología relativista, que procura transcribir la voz del otro en la de sí misma utilizando diversidad de coordenadas que duplican características de la cultura popular explicándolas en lenguaje elevado con rasgos de la cultura hegemónica. En sus libros aparecen testimonios literales de los creyentes de otra época, cuando la religión conservaba mayor ortodoxia. Ellos se pueden consultar para mejorar el

conocimiento religioso antiguo aunque actualmente tienen más que ver con una recomposición del pensamiento religioso y da lugar a una reconexión de los saberes populares por medio del discurso antropológico.

Este tipo de fenómenos caracterizan la multidireccionalidad de los procesos culturales de hoy y conllevan transformaciones hacia todos lados, oportunidad que aprovecha muy bien el arte contemporáneo actual, sobre todo el arte contemporáneo occidental que se apropia de estos elementos y los expande en profundidad dentro de la alta cultura, introduciendo cambios metodológicos, culturales, cosmovisivos y conceptuales, sin quebrar sus marcos referenciales, ni siquiera incluso los del arte concebido para las galerías y los museos. Así se reproduce en muchas obras la vocación inclusiva del sincretismo que manifiesta todos aquellos procesos de la cultura popular en la cultura vernácula.

Mosquera explica bien claro en el siguiente ejemplo, la fuerza que ejerce el sincretismo en la obra de arte contemporáneo latinoamericano, para ello toma el caso de la obra del artista cubano Francisco Elso Padilla argumentando de la siguiente manera.

*“La revolución que trae un arte como éste no desborda en forma notable los marcos de lo artístico: lo transforma por dentro y le franquea un nuevo umbral. El desborde ocurre más bien hacia una experiencia personal de artista. Éste hace “obras” en el sentido tradicional, codificando discursos mediante un simbolismo cuidadosamente estructurado. Pero el proceso de construirlas se encuentra fuertemente ritualizado. No se emplea cualquier madera, rama, tierra u otra material, sino aquellos que poseen significados místico-simbólicos precisos, como en una ceremonia religiosa. La “carga”, el poder sagrado de una sustancia en los ritos, se equipara aquí con una “carga” simbólica de los medios para la obra de arte, que se construye mediante un proceso **sincrético** de lo sagrado con lo simbólico. El discurso de los materiales se relaciona con esto, pues aquellos se activan en cuanto finalidad. Son medios constructivos pero, ante todo, protagonistas de los significados. Co-actúan funciones constructivas, visuales (texturas, colores, etcétera), rituales, místicas y simbólicas, en una trama llena de sutilezas. La poética de Elso se fundamenta en buena medida en una articulación refinadísima del material en todas estas dimensiones. El aspecto “pobre” o “primitivo” de las piezas resulta engañoso. Hay una *techné* de la materia natural que da*

lugar a una estética muy singular del arte y permite una compleja codificación de sentido. Este proceso no se separa de toda una experiencia interior de vivencia, aprendizaje y orientación en el mundo, en términos psicológicos y existenciales. Las obras resultantes son el instrumento de este proceso personal, y plasman un complejo de enseñanzas e interpretaciones, gracias a la capacidad de lo simbólico para expresar organizadamente intuiciones, sensibilidades y saberes no científicos. Esto nos acerca a los altares y otros medios religiosos, modificando el concepto moderno de la autonomía estética de la obra de arte. Se mantiene así la práctica occidental de construir un artefacto simbólico para la comunicación de significados a un espectador por vía de la contemplación estética. Pero estos significados se expanden hacia otras zonas, más allá de las nociones contemporáneas usuales de lo estético y de lo artístico. Para el autor -y es lo más significativo-, esta práctica deviene vehículo de una experiencia personal multifacética que trasciende lo artístico mediante lo artístico. Hay una inusitada práctica del arte sentido en que se habla de práctica de la religión con cultos personales de un arte con proyección trascendente. Las grandes metáforas visuales que plasman las obras constituyen vastas reflexiones cosmogónicas, pero implican siempre un proceso místico personal por medio del arte. Son un punto de conexión del individuo con el cosmos” (Mosquera, 2000: 81).

Se habla en general de sincretismo y de hechos sincréticos cuando en cualquier elemento cultural, comportamiento o institución, concepción o producto coexisten componentes culturales que inicialmente eran entre sí contrastantes o hasta irreconciliables pero que ahora conviven. La noción de sincretismo encuentra sus más frecuentes y fáciles aplicaciones y ejemplificaciones en el campo de los hechos mágico-religiosos. Los ejemplos folclóricos son numerosísimos; basta con recordar los muchos conjuros y las no pocas operaciones mágicas en las que, a las concepciones y procedimientos pre-cristianos propios del pensamiento mítico, se acompañan con el uso de nombres y símbolos del universo cristiano donde la superstición se mezcla con la fe. En el orden mítico argumenta Guy Debord, que todo poder envuelve su origen, debido a que en lo sagrado se justifica la ordenación cósmica y ontológica correspondiente a los intereses de las ideas dominantes, el orden mítico y religioso explica y embellece todo aquello que la sociedad no puede explicar y cambiar fácilmente. En la actualidad existe un gran número de artistas y de obras

cuyas relaciones con el sincretismo son infinitas, sobre todo en el ambiente artístico latinoamericano contemporáneo.

El arte contemporáneo en la última década del siglo XX

Las expresiones culturales más arraigadas, permanecen de manera notoria en la memoria de la colectividad. Con el arte pasa algo similar, las formas más representativas de cada periodo y lugar, conservan rasgo identitarios y elementos que las denotan como manifestaciones autónomas y representativas del modo de pensar y comportarse de un grupo social determinado que se transmiten de generación en generación por medio del lenguaje.

El reconocimiento social de las obras y los artistas contemporáneos depende en gran medida de los medios de información y de los mecanismos que legitiman los eventos artísticos. La popularidad de los artistas latinoamericanos y el interés por sus obras está basada en su participación en las bienales de arte organizadas en las capitales del mercado internacional del arte, que a la vez publican libros y catálogos para difundirlas y pagan la publicidad en los medios masivos como prensa, radio, televisión e internet. Los eventos más reconocidos del arte latinoamericano entre otros, la bienal de Sao Paulo y la bienal de la Habana y las ferias comerciales de arte (Art Miami, Artfi, Fiart, Arteaméricas, Arco, Art Basell, etc.) promueven a un grupo pequeño de artistas. Por ello, resulta meritorio, el desenvolvimiento de los artistas latinoamericanos en eventos como la Documenta de Kassel en Alemania, las bienales de Sydney, Estambul, Venecia y Johannesburgo, entre otras, en las que los latinoamericanos que participan son pocos, comparados con los de Estados Unidos, Europa y Japón. Lo que resulta curioso es que la participación de los artistas latinoamericanos en estos eventos internacionales se ha convertido en el filtro que permite su registro y aparición en la historia oficial. Se suma a esta característica, que las disciplinas en las que se desenvuelven los trabajos de los artistas latinoamericanos que están presentando obras en estos grandes shows, son de difícil comprensión por parte de la mayoría de la población local.

La incomprensión que enfrentan las manifestaciones de arte actual se debe a que éstas han ido modificando paulatinamente su capacidad simbólica y por ende, su contenido fundamental. Académicamente existen infinidad de métodos de análisis encaminados a proponer puentes que faciliten su entendimiento. La hermenéutica analógica por ejemplo, propone que la exégesis de la obra (interpretación, decodificación, explicación) se realice a partir de desentrañar en igual proporción el sentido literal que busca principalmente referencias lógicas y el sentido simbólico o alegórico que busca encontrar lo que representan los objetos analizados. De esta disciplina nos ocuparemos posteriormente.

A partir de las primeras vanguardias del siglo XX, el arte ha tendido a buscar más explicaciones a sí mismo que en ninguna época de la historia, a partir de ello, nace un arte en el que pesan las ideas sobre la forma. Nunca antes se habían escrito tantas palabras alrededor de las obras de arte y sus sistemas de representación. Representar una violación, algo común en la pintura clásica o un sacrificio, no causaba tanto escándalo ni rechazo, mucho menos exigía tantas explicaciones como ahora pueden ser posibles sobre el mismo hecho artístico, pues la obra de arte se inscribía dentro de concepciones religiosas y morales, episodios históricos y mitológicos que en todo caso no subvertían los parámetros de belleza clásicos, vigentes en la época.

A nadie le pareció en su momento terrible, “El rapto de Europa”, “Saturno devorando a su hijo”, los retratos de los santos y mártires o la sangrienta representación del sagrado corazón en la pintura clásica. Inclusive los enanos maltrechos de Velásquez no causaban repugnancia ni parecían feos, ni dignos de especulaciones teóricas. Ahora, en el arte contemporáneo, ese respeto, esa distancia por la obra se ha desvanecido paulatinamente. Con el afán de apropiarse de los significados se ha roto el límite entre el espectador y la obra, la proximidad y el afán de descifrar hasta lo indescifrable, han llevado a crear un entorno teórico especulativo sobre cualquier hecho artístico, el arte de hoy se caracteriza por cargar con la responsabilidad de encontrar en los conceptos, las implicaciones de un oficio estallado.

El arte de ahora no depende del manejo de la técnica o de la maestría que adquiere el aprendiz de arte al repetir los procesos de configuración de una obra, tantas veces, cuantas sean necesarias, hasta encontrar el manejo de los elementos materiales y técnicos propios del oficio, oficio de pintar, oficio de dibujar u oficio de esculpir, hasta ser cada vez más diestro en el arte de hacer arte. El arte del presente vive del entorno creado por quienes circundan al arte, curadores, dueños de colecciones, corredores de arte, escritores y usufructuantes del mercado publicitario. Algunos de ellos viven del sueño frustrado de ser artistas y se conforman con la parábola del buen vecino.

Para distinguir, catalogar y codificar el arte se han seguido varias estrategias entre ellas la comúnmente utilizada por los historicistas que consiste en utilizar la obra como una referencia al tiempo presente para dar cuenta de la contemporaneidad del suceso al que ella se refiere. De esta manera la contemporaneidad se manifiesta como una condición histórico temporal y generalmente al decir arte contemporáneo, se refiere al arte del tiempo presente.

En términos de la relación del arte con otras disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología y la filosofía, el arte contemporáneo se distingue por llevar consigo, no únicamente la connotación temporal y de época en un sentido literal. La utilización del término contemporáneo, no se limita a reflejar un patrón de comparación de dos periodos de tiempo. Cuando se habla del arte contemporáneo no se está refiriendo únicamente a la forma gramatical, sino a formas específicas que tienden a la desmaterialización de los objetos que se consideran obras de arte, en aras de una individualización de los modelos de presentación y representación que antes eran externos y concretos. Se denomina arte contemporáneo, a las formas no convencionales que llevan consigo un orden virtual y en continuo movimiento. Su comprensión permite todas las relaciones posibles, sobrepasan el aspecto temporal y se circunscriben en cualquier forma del pensamiento humano. En la actualidad para clasificar las obras existen categorías no muy explícitas provenientes de esas formas de conocimiento. “Contemporáneo deviene una significación que cambia constantemente, que es fugaz, no fija. Sugiere una desestabilización del arte en el sentido histórico” (Kuspit, 2005).

Entre la diversidad de términos con que explican al arte contemporáneo las demás disciplinas. El concepto de espacio ha atravesado todas las fronteras y tiene una fuerza de significación tan especial que da paso a otras clasificaciones. Pensando en el lugar que ocupan las obras en el espacio, las obras se están clasificando y diferenciando como instalaciones y ambientaciones, arte objetual y no objetual, arte desmaterializado, estructuras de transformación, arte procesual, sistemas seriales y desfuncionalizados, entre otras.

En los últimos tiempos, se han registrado cambios importantes y grandes renovaciones en las artes visuales tales como el interés por estudiar las manifestaciones artísticas primitivas especialmente del África, Asia, Oceanía y América de habla hispana. Los artistas han incorporado a la obra todas aquellas formas de expresión autóctonas y las formas de comportamiento de origen popular, anteriormente ajenas al los convencionalismos artísticos; generando conclusiones de orden antropológico. Las formas simples e irreductibles donde se manifiestan comportamientos humanos sin alteraciones, son válidas por sí solas y en efecto más honestas que las formas complejas cargadas de simbolismos y demasiado ornamentadas aprendidas en las escuelas. Un ejemplo de ello se puede ver claramente en los trabajos de Ives Klain, en los años sesenta cuando embarraba pintura directamente en el cuerpo de las modelos y luego los frotaba contra la tela, cuestionando el nivel de realidad y la diferencia entre realizar un dibujo hiperrealista y mimético al frente de la modelo y realizar un dibujo directamente con ella.

El arte contemporáneo se distingue por aprovechar esos cambios; destaca el propósito de resaltar tanto el mundo de las ideas como el de la vida misma, iniciando formas de experimentación a partir de nuevos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías que lo proveen de un eclecticismo que aprovecha la mezcla de todos los lenguajes posibles. En la necesidad de eliminar el carácter de representación, nace la performance y el happening que se desarrollan sobre todo en los años sesenta y setenta en Estados Unidos y Europa, apoyados en conceptos de la fenomenología, una corriente filosófica por medio de la cual su precursor Edmundo Husserl propone una posición

natural seguida de reducciones eidéticas, conciencia inmanente y evidencia apodíctica para estudiar los fenómenos artísticos (Camacho, 2002:163).

Con ello aparecen conceptos novedosos de los cuales se desprende una fuerza renovadora fincada en la inclusión de rituales emergidos del pensamiento mítico, mezcla de elementos de la cultura popular y el arte hegemónico propio del comportamiento occidental, creándose una mezcla denominada: multi -inter y transdisciplina.

A partir de la última década de la centuria pasada, con la aparición de estas nuevas formas de hacer arte y su consecuente modo de ejecución; las acciones, acontecimientos, y desenvolvimientos, en los que aparecen una cantidad ilimitada de mensajes contenidos en las obras, entremezclando el carácter literal y simbólico, abundan las temáticas más descarnadas en torno a la existencia humana y sus actuales devastaciones. Pareciera que la crudeza se ha adueñado del arte contemporáneo, debido también a la inclusión de toda suerte de fenómenos en los que participa el cuerpo en acción, que han generado la sistematización de la disciplina denominada performance, vocablo que significa desempeño, presentación, movimiento corporal inmediato, e irreflexivo, funcionamiento, capacidad, ejecución y acrobacia entre otros adjetivos dados al arte del cuerpo y a la presencia del artista dentro de la obra, a su intervención física y a su desarrollo, convirtiendo al cuerpo del artista en un elemento indispensable. La noción de performance se configura precisamente en función de la idea de meta y consiste en alcanzar un objetivo determinado a despecho de las perturbaciones aleatorias que surgen en el transcurso de la acción.

Las performances y los happenings despiertan una gran cantidad de críticas y represalias muchas veces debido a la falta de comprensión de parte del público. En bastantes trabajos artísticos de esta naturaleza, se encuentra un crudo y brutal tratamiento del cuerpo, del sexo, de la sangre y de la muerte, en un entrecruzamiento de lo ritual y lo profano, de lo sublime y lo subordinado se trabajan asuntos que afectan íntimamente a la vida y los sentimientos de los espectadores.

CONCLUSIONES

Hay que reconocer que existen en la actualidad diversas formas de hacer arte como el video y la fotografía digitales, las instalaciones y el arte objeto, además de la permanencia de las formas tradicionales pintura escultura y grabado, pero nuestro interés principal es el de adelantar una investigación en relación con la producción plástica latinoamericana contemporánea, analizando artistas que producen performances, ya que en la mayoría de sus obras se encuentra una buena cantidad de elementos que significan rasgos culturales e identitarios tanto de los ejecutantes como de su lugar de origen. Por ejemplo la obra de Tania Bruguera, productora cubana, cuyo trabajo juega sin cansancio con la idea de que la historia individual debe ser comprendida dentro del contexto de su experiencia social e histórica. Bruguera entreteje en su trabajo, tópicos que van desde los roles comunes y típicos de la mujer, hasta la influencia de los problemas que aquejan a su país natal y curiosamente a la población latinoamericana en general, causados por los desplazamientos, las migraciones y el destierro. Las cuestiones políticas tomadas como móvil conceptual, para configurar diestramente su trabajo, toman en cuenta la influencia que puede tener el porte de una legal estancia dentro o a través de las naciones, algo que puede convertirse en un factor determinante en la configuración de la historia personal del ciudadano latinoamericano.

La obra de Bruguera hereda la tradición de otra cubana, Ana Mendieta que desarrolló una habilidad especial en el reconocimiento del cuerpo como el valor fundamental de su trabajo profesional. Profundizó en el arte de acción de una manera maravillosa, construyendo abstracciones metafóricas sobre una extraña simbiosis entre las características propias de su identidad y el desarraigo cultural, concentrando su interés en arquetipos propios de las raíces y valores culturales de su país, muy a pesar de vivir los últimos años de su vida en condiciones de extranjería y nomadismo.

En términos generales, las obras de arte contemporáneo latinoamericano de los últimos tiempos demuestran claras características del sincretismo, tanto en su procedimiento como en su carga significativa ya que el arte latinoamericano, se ha destacado por ser un territorio

histórica y mitológicamente exótico e interesante para los coleccionistas del viejo mundo. América es entre otras cosas un continente al que se migra y se puebla, un espacio geográfico, agreste todavía en muchas partes, donde abundan las fundaciones y las colonizaciones, un espacio donde se traslapan cotidianamente, palabras y conceptos que, como estratigrafías culturales, nos remiten a voces y formas de identidad que sentimos vergonzosamente ajenas, como dice Silvia Pandolfi en la presentación del libro, *Por América*, sobre la obra del también latinoamericano Juan Francisco Elso Padilla.

De la misma manera que en su origen la antropología y la arqueología, el arte, interpretado en su sentido moderno como una actividad sensitiva y racional que desatiende a la utilidad práctica y al rito para concentrarse en una parte ellos, nos ha llegado importado tanto en sus formas como en sus modos. Crear un arte conscientemente latinoamericano ha sido el esfuerzo de varias generaciones de creadores, esfuerzo no ausente de paradojas; entre ellas, podemos destacar el que es un arte cuyos parámetros críticos desean ser establecidos y monitoreados desde fuera (Pandolfi, 2000: 10).

Las artes visuales en Latinoamérica practican un oficio comparativamente marginal en relación con las producciones de la cultura popular como la música y las artesanías que son demasiado conocidas en todo el mundo, por la saturación sensorial que ofrecen los medios comerciales de información pero aun así está escalando a pasos agigantados en la colonización de un espectro más amplio en el que se reconozca su grandeza.

LITERATURA CITADA

- Camacho C. M. 2002. **Hacia una teoría del espacio, Reflexión fenomenológica sobre el ambiente**. Editorial Benemérita Universidad de Puebla, México 2002
- Eco, U. 1979. **El péndulo de Foucault**. Ed. Planeta, Barcelona.
- Foucault, M.1991. **Microfísica del poder**. Traducción de Julio Varela y Fernando Álvarez, Ediciones la Piqueta, Madrid, España.
- García, C. N. 1989. **Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México D.F. Ed. Grijalbo.

- Heidegger, M. 1993. **El ser y el tiempo**. 1ª edición 1927. Sexta reimpresión FCE, México.
- Merleau- Ponty, M. 1975. **Fenomenología de la percepción**. Editorial península, Barcelona, España.
- Morin, E.1999. **El método, La naturaleza de la naturaleza**. 5ª Edición, Ediciones Cátedra Teorema, Madrid España.
- Mosquera, G. 2000. **Por América, La obra de Juan Francisco Elso, Arte y Religión** In: Elso, UNAM, IIE. Dirección general de Artes Plásticas. México.
- Pandolfi, S. 2000. **Por América, La obra de Juan Francisco Elso, Presentación**.UNAM, IIE. Dirección general de Artes Plásticas. México 2000.
- Villalobos, H. Á. 2000. **Presentación y representación del arte contemporáneo. Ambientaciones Instalaciones, Happening y Performance**. Editorial UAEM, Toluca, México.
- Zavala, M. 1998. **La precisión de la incertidumbre, posmodernidad, vida cotidiana y escritura**. Editorial UAEM, Toluca, México.

Agradecimientos: El presente artículo se realizó con el apoyo a proyectos de investigación de la Secretaría de Investigación y Estudios avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Álvaro Villalobos Herrera

Candidato a Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Maestro en Artes Visuales por la UNAM y de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, Colombia. Su obra se compone principalmente de performances, fotografías, vídeos e instalaciones, y ha sido exhibida en ciudades como Bogotá, México, Nueva York, Tokyo, Roma, Valencia, San Juan, Quito, Cali y Medellín entre otras. Ha sido becario del FOCAEM, CONACYT, SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES y Fundación Telmex. Ha publicado dos libros y varios artículos en revistas especializadas de arte.