

El retorno de la diáspora artística latinoamericana/La acción diferida del desplazamiento

Elizabeth Marín Hernández*

RESUMEN:

Tendemos a hablar del término diáspora como el lugar del desprendimiento, del desplazamiento hacia otros territorios de existencia, sin embargo la realización de ello indica la contaminación y generación de nuevos lenguajes, que en el arte latinoamericano manifiestan un continuo retorno. Un ir y venir que puede ser inscrito por medio de la acción diferida establecida en el momento en el cual el hecho diaspórico es registrado por otro capacitado de recodificarlo al historizar la realidad fundante del desplazamiento artístico como perturbación del orden simbólico y a su vez enunciar la relectura de las diásporas artísticas latinoamericanas, desde las vanguardias hasta la contemporaneidad como medio de reinscripción del movimiento en cuanto a espacio primordial de sus representaciones. La premisa central de este estudio es la de visualizar cómo el desplazamiento de distintas diásporas artísticas latinoamericanas han transformado el lenguaje del arte de nuestro territorio, dentro del permanente ir y venir de una acción diferida que las hace eficaces a través de nuestro posicionamiento al releer el presente de nuestras diásporas y cómo los actos del desplazamiento sólo pueden aparecer en la historización de su continuo retorno.

Palabras Clave: Arte latinoamericano, acción diferida, diáspora, desplazamiento.

* Elizabeth Marín Hernández: Profesora asistente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Dra. en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, España. Ha colaborado en diversas publicaciones especializadas sobre modernidad y posmodernidad dentro del área de la Historia del Arte. Contacto: emarin@ula.ve

ABSTRACT:

There is a tendency to treat the term diaspora as the place of detachment, of the displacement toward other territories of existence; however, its fulfilment implies the contamination and the generation of other languages which in Latin American Art involves a continuous return. A Come and Go inscribed by means of the deferred action, established in the moment in which the diasporic fact is registered by another one capable of recoding through history-making in the funding reality of the artistic displacement as a disturbance of the symbolic order and simultaneously enunciating the re-reading of the Latin American artistic diaporas, from the vanguards to contemporaneity as the means of re-inscription of the movement as the primary space of its representations.

The central premise of this study is that of visualising how the displacement of different Latin American artistic diaporas have transformed the art language of our territories, within the permanent Come and Go of a deferred action that works efficiently through our positioning in re-reading the present of our diaporas and how the displacement acts only can appear in the history-making of its continuous return.

Key Words: Latin American Art, deferred action, diaspora, displacement.

Tendemos a hablar del término diáspora como el lugar del desprendimiento, del desplazamiento a otros territorios de existencia, en los que se experimenta la deriva como forma de conocimiento; una

errancia infinita: un ir y venir, recorrer mil veces los mismos lugares [...] El viaje, la distancia, la lejanía respecto al lugar natal, a la propiedad, al supuesto familiar, marcan el punto de partida. Y este partir está marcado por dos grandes impulsos: “una insaciable sed y una inagotable curiosidad” [...], “Aquel que parte se hace preguntas (Jarauta F 1998: 18-19)

Cuestiones que se han acogido en la interioridad de las formas sensibles del arte latinoamericano de todos los tiempos.

La errancia del continuo viaje formula los vestigios de una diáspora que limita al infinito los conocimientos de una actualidad artística movilizadora entre fronteras, entre espacios liminales de comportamientos y conductas, capacitados para asumir la interculturalidad del mundo contemporáneo a través de las historizaciones producidas por las acciones diferidas de los hechos diaspóricos.

La idea de pertenencia a una metacultura occidental expandida desde el siglo XV, como cultura rectora, ha dejado su impronta sobre el territorio latinoamericano, consolidando la presencia de lugares liminales en los cuales se movilizan diversos actores, hábiles de poseer distintos ángulos de visión de una acción que recodifica a los saberes desde el diferimiento en el cual un proceso continuo de propensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos (se mezclan); en una palabra en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (Foster F 2001: 31)

Sobre las artes del territorio latinoamericano en cuanto a sus formas de enunciación, debido a que las diásporas han diversificado e intensificado la construcción de lugares de representación y de pertenencia simultánea a diferentes espacios culturales en continuo movimiento.

La afirmación de la acción diferida se encuentra posicionada en la interioridad de una cultura artística preparada para observarse a sí misma, desde la historización permanente de sus traumas, de sus alejamientos y acercamientos hacia otros territorios de enunciación y de representación, en los cuales las fronteras impuestas por los desplazamientos se convierten en memorias que

como “Ulises pertenece a unos y otros, y recorre el antes y el ahora sabedor de una transformación radical de su mirada. Y es precisamente este cambio el que no sólo decide un nuevo viaje, sino que lo convierte en una nueva experiencia” (Jarauta F 1998: 25), en un nuevo andamiaje de fragmentos y residuos, de arcaísmos y de modernidad. Cultura artística que saca a flote una no sucesividad, manifiesta como:

Combinatoria de tiempos y secuencias, alternación de pausas y vueltas atrás, anticipación de finales y saltos de comienzos, como desorganización y reorganización del tiempo que libera las narraciones de su sumisión al progreso y posibilita nuevas, inéditas relaciones con el pasado o mejor, con los diversos pasados de que estamos hechos. (Martín-Barbero M 2002: 4-5)

A partir de estas premisas nuestra cultura artística puede ser reinscrita desde sus hechos diaspóricos, y encontrar en ellos los anclajes creados por la necesidad y el ansia de conocer los lenguajes plásticos, generados por una centricidad enunciativa que se manifiesta como el lugar idóneo de exploración; preparado para ocasionar las mezclas y el reciclaje de una gran diversidad de narraciones. Búsqueda permanente del aprendizaje y la legitimación de los lenguajes artísticos que promovieron los primeros viajes desde el territorio latinoamericano a Europa para alcanzar los lugares de la historización de la memoria.

En este sentido, las diásporas se presentan en la interioridad de espacios fragmentarios de enunciación. Sus representaciones se basan en las experiencias de un continuo ir y venir, comprendido

por los desplazamientos que construyen otros espacios de simbolización imposibilitados de ser atados a territorios específicos, pues lo que resulta en definitiva son las experiencias obtenidas al colocarse y al habitar otras culturas.

El ir y venir, un retorno continuo que ha marcado al arte latinoamericano desde su inicio y que expresa su cenit en la década de los noventa del siglo XX, como el espacio en el que mayormente se han llevado a cabo las discusiones sobre la presencia de las contingencias occidentales, de las migraciones y de las localidades dentro de un sistema globalizado. Estas discusiones y sus posicionamientos han abierto el espacio a un gran número de representaciones de los territorios experimentados en el desplazamiento migrante de una alteridad, que construye lugares en los que se hacen evidentes las negociaciones, los intercambios, los préstamos y las respuestas dadas por el arte latinoamericano en los diversos recorridos de su visualidad.

La diversidad de itinerarios que ha transitado al arte latinoamericano se nos presenta en la mezcla de tiempos y movimientos inconclusos, derivas de fragmentos, miradas complejas de reconocimiento y traducción necesarias de ser deconstruidas por medio de las tensiones y las inscripciones, que el territorio latinoamericano posee en las artes visuales.

Retrazar nuevos mapas dentro de las formas discursivas del arte, en las que ha actuado como parte activa mediante relaciones subordinadas, establecidas dentro del desplazamiento de los artistas, para crear una condición histórica del artista poscolonial necesaria de ser visualizada desde la acción fundante de una diáspora que delimita la problematización de una cultura con múltiples pertenencias.

La condición histórica se encuentra en la visualización de un sentimiento que marca a una diáspora, la cual es definida de la siguiente manera:

Esta condición, descrita a menudo como diáspora poscolonial, es un desenlace lógico, por una parte, de la ambivalencia de la relación del artista con la cultura occidental y, por otra parte, de las contradicciones de los países independientes que fueron colonia. Por consiguiente, el artista poscolonial se encuentra en un espacio que no puede ser definido desde una posición fija, ya sea geográfica, cultural o ideológica. (Araen R 1994: 43-44)

La ambivalencia de este estado se hace evidente en los artistas pertenecientes a territorios que como el latinoamericano poseen una condición poscolonial que proviene del siglo XIX, donde la diáspora artística se inicia junto a la actualización de los Estados Nacionales, luego del período de independencia. Cabe entonces preguntarse si la diáspora artística latinoamericana es sólo una acción contemporánea, o si por el contrario ésta posee una larga data dentro del devenir de sus representaciones, las cuales han cambiado de *locus* de enunciación dependiendo de las narrativas mayores en las que se experimenta la relativización de los discursos que convirtieron las diferencias en valores, los bordes en espacios silenciosos de una metacultura expandida, que ha transfigurado finalmente las relaciones centro/periferia en entidades inestables.

La marginación del arte latinoamericano y sus tensiones con los centros se ha transformado en una relación voluble y fragmentaria, que permite cartografiar las artes en su relación con el cen-

tro, ya no por territorios delimitados en unidades discretas, sino en amplios lugares contaminados que dan la vuelta sobre si mismos, para visualizar el interior de sus historias, y revisar sus legados pasados, para historiar sus narraciones en medio de su condición poscolonial e intercultural contemporánea.

El principio de una historia: Una genealogía de la diáspora artística latinoamericana

La reciente puesta en escena del ‘arte latinoamericano’ en territorios internacionales bajo el enunciado de las diásporas, conduce la posibilidad de historizar la presencia del arte contemporáneo latinoamericano en medio de sus constantes desplazamientos dentro de una realidad en la cual como otro participa activamente de la hechura de la cultura global, expandida en la interioridad de relaciones inestables y convenientes al ubicar fronteras porosas entre centros y periferias.

En ellas se generan zonas donde se manifiesta la complejidad del imaginario del inmigrante, del sujeto diaspórico, que fuerza al conocimiento a concebir nuevas revisiones de los legados del pasado, de su presencia en el presente y de las condiciones dialógicas actuales. Se establecen, entonces, en el ir y venir de las trayectorias cognoscentes de las artes visuales la actualización permanente de sus lenguajes, la desintegración de sus patrimonios y la reintegración de éstos en otras zonas de acción y de habitación.

Es dentro del contexto global donde parece hacerse evidente el ejercicio de las diásporas latinoamericanas, y donde se observa de manera sustancial las acciones de grandes contingentes de personas en desplazamiento y producciones en las que se construyen

nuevos procesos culturales, interrelacionados “por la exacerbación de las hibridaciones y los entrecruzamientos culturales como uno de los síntomas más notorios del final del presente siglo” (Hernández I y Sánchez P 1994: 143-145).

En realidad, las prácticas diaspóricas latinoamericanas no sólo pertenecen a este espacio sintomático, pues poseen un largo recorrido en lo referente a la configuración de sus representaciones artísticas, como lugar de entrecruzamientos de múltiples elementos culturales y visuales. Debido a su condición periférica e híbrida se instaaura un hilo conectivo permanente con los centros luego de la independencia, lo cual lleva a los artistas del territorio a trasladarse hacia las metrópolis que funcionaban como modelos rectores.

Los desplazamientos de los artistas latinoamericanos se inician en el siglo XIX y sus movimientos hacia la centralidad funcionan como entes de consolidación de las expresiones visuales del continente, cuya tarea se define en “el rescate y revalorización de los elementos culturales endógenos que participan, junto con los lenguajes importados de Europa, en la concreción de un nuevo arte en América Latina”. (Hernández I y Sánchez P 1994: 145).

La combinación de los itinerarios de los artistas y las formas de representación han ido apuntalando un espacio discursivo, en el que se evidencian los reciclajes y los préstamos generados desde tiempos pasados; contemplados en la actualidad dentro de una heterogeneidad cultural complicada con el auge de las migraciones, la interculturalidad y la transnacionalización que han aumentado de forma persistente sus campos de actuación dentro de los movimientos globales.

La revisión de los desplazamientos como medios primordiales de una cultura en permanente tensión con los centros a los que

ha sido subordinada, por medio de diferentes proyectos de poder y saber, establece una tarea fundamental que manifiesta la necesidad de analizar el inicio de las diásporas artísticas, junto con la consideración de lo que significa la presencia de un arte con características propias y con un *loci* de enunciación crítico, actualizado y puesto en vigencia dentro de la condición poscolonial contemporánea. Condición ha incluido al arte del territorio desde su lugar geocultural de narratividad en los marcos internacionales a través de diversos análisis, teorías, exposiciones y encuentros, donde se legitima su presencia en la búsqueda de una nueva cartografía que ubique su localidad en espacios y tiempos contemporáneos.

La genealogía de las diásporas artísticas latinoamericanas parte de un primer espacio de desplazamiento de los artistas de nuestro territorio hacia la hegemonía de las artes, que conduce a la historización de un primer carácter fundante del desplazamiento; una acción diferida que reinscribe a los textos y los discursos plásticos concebidos por las necesidades de formación y de representación del territorio luego de su independencia, para de esta manera lograr visualizar y conocer los legados particulares de una cultura en movimiento perpetuo, la cual se imagina y se (re)crea a través de sus textos culturales.

Los trazos culturales y artísticos del siglo XIX, evidencian las exigencias de construcción de las recientes naciones, en las que aún no se reconoce un patrimonio propio del territorio que comienza a ser elaborado por medio de las importaciones artísticas de los espacios europeos. Es en este contexto de trasplante de formas visuales y de sus transformaciones posteriores donde se organizan las primeras diásporas artísticas, las cuales se movilizan hacia las academias europeas en búsqueda de una formación adecuada

para la constitución de las artes de las nuevas naciones, y donde los territorios recién liberados promueven su enunciación como países independientes, como estados-nación, que han de actualizarse en pos de la modernidad anunciada por los centros hegemónicos, proceso ante el cual las naciones del territorio preparan los cambios de una cultura colonial hacia una cultura republicana.

El transcurso de los cambios culturales, es deducido desde la necesidad dominante de una diferencia colonial que busca inscribirse de forma definitiva dentro del concierto occidental imperante para el momento. El teórico peruano Juan Acha, quien ha analizado la formulación de los productos artísticos en América Latina, a partir de las formaciones republicanas y de los cambios que trajeron consigo, argumenta que:

En el siglo XIX viene el reemplazo del artesano-pintor por el pintor libre, hijo de familia rica y formado en París. La consolidación en el París del siglo pasado, del ascenso social que venía buscando el artista occidental desde Leonardo Da Vinci, nos impresiona y nos crea la necesidad de tener pintores por mero prestigio nacional; nos tiene sin cuidado si ellos se quedan a vivir en la capital francesa. (Acha J 1981: 498-500)

La ubicación y la representatividad de esta primera diáspora se encuentran determinadas en las emergentes naciones por la exigencia de un prestigio nacional dictado por los procesos de occidentalización, el progreso y el desarrollo. Estamentos que funcionarán como conceptualizaciones ineludibles para la importación de ideas en la apremiante actualización de los países y de sus manifestaciones artísticas, para de esta forma apartarse

en cierta medida de las imágenes representacionales coloniales y prehispánicas, identificadas con el atraso y la subordinación de su historia reciente.

Las representaciones propias del territorio se hallaban marginadas en medio de un contexto en el cual “para ser culto es indispensable, copiar los comportamientos europeos y rechazar acoplejadamente nuestras características propias” (Amaral A 1985: 270-281).

Las consideraciones con respecto al arte de este siglo, se plasman de forma radical en medio de un territorio en el que aún no existía ni un mercado, ni un público que se apropiara de las obras realizadas por los artistas formados en Europa; sólo parece importar la demostración de los avances culturales de las recientes naciones, más no las disparidades sociales y culturales propias. Estas situaciones cohabitan junto con las operaciones que surgirán desde las políticas nacionalistas, en las cuales se manifestará un campo de traducción de las actitudes asumidas en el territorio, pues las políticas llevadas a cabo por el nacionalismo aplicarán un cambio propio típico de las élites intelectuales de los países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales. De manera que la diáspora no sólo manifiesta la copia del patrón rector, sino que esta copia produce una traducción sobre la importación de los lenguajes y las artes emitidas por los centros hacia el continente.

El procedimiento de sentido del territorio latinoamericano comienza a manifestarse dentro de los proyectos del primer momento diaspórico. Sus representaciones se encuentran enlazadas a diversos territorios de enunciación. La interpretación de las formas centrales, en este primer desplazamiento artístico, se presenta dentro de un campo cultural concebido en la precariedad de los patrimonios y las colecciones que no se identificaban

con los modelos rectores europeos. Esta precariedad que califica a las imágenes del continente como lugares exigüos (prehispánicos y coloniales, mercados y públicos) va a ser revitalizada por los nacientes nacionalismos que incitan las preocupaciones por lo local y lo propio.

En este sentido, los nacionalismos del territorio latinoamericano se confieren la importación y la articulación de los lenguajes representacionales dentro de un espacio que para el momento se definía como una serie de territorios sin unidad aparente y donde las

Artes visuales distan mucho de ser nativas[...]: tuvimos que importarlas. Al fin y al cabo, nuestros procesos son los de las sociedades económicas y culturalmente dependientes, cuyos mecanismos difieren bastante de las naciones tecnológicamente desarrolladas [...] En los tres siglos de Colonia, la escultura, la pintura y la arquitectura fueron religiosas y artesanas, populares y barrocas". (Acha J 1981: 498)

Como consecuencia de este escenario se gesta la necesidad del cambio hacia las esferas de las artes cultas e internacionales, que representarán a las nuevas Repúblicas para consolidar la dirección representacional de la primera diáspora artística proveniente de los modelos europeos academicistas del momento que actúan como renovación de las artes nacionales, y como exaltación del espíritu épico que reinaba luego de la emancipación de las formas coloniales.

Las recientes naciones en este contexto de liberación y de construcción propia, poseen una insuficiencia de prestigio interna-

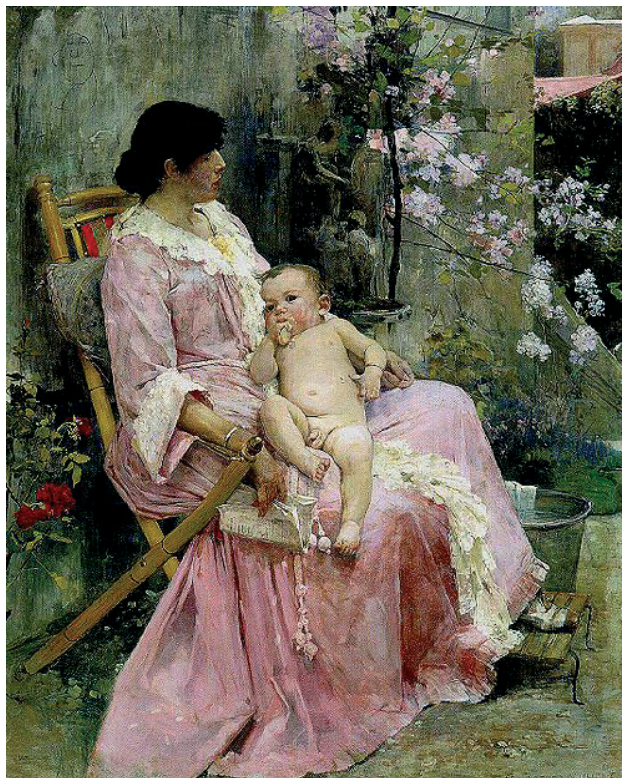
cional en los campos de la cultura, por lo que es conveniente una renovación a partir de sus narrativas y a su vez, colocar en escena una serie de localismos capaces de adaptarse a la importación y transformación de ideas traídas principalmente de París, como ejemplo de metrópoli central y modelo a seguir.

Los nacionalismos del continente bajo estas formas de renovación introducidas en el territorio y mezcladas con los localismos en el campo de las artes, como vía de vinculación con lo internacional poseen un período de gestación teórica iniciado en el siglo XVIII, en la continuación de las regiones coloniales que se definirán como territorios independientes, definitivamente implantados a finales del siglo XIX y donde estas acciones son concebidas como la forma indispensable de cohesionar “sentimental y demográficamente sus respectivos interiores y alejar así los peligros de las disparidades” (Acha J 1981: 498), de un espacio representacional que inicia la exploración de las obras de arte heredadas del mundo prehispánico, el colonial y de los productos del arte popular en todos sus grados de mestizaje.

La exploración se corporiza a finales de este siglo XIX, dando forma a las clases dominantes en los campos culturales, al prestigio de la capital en cada país, en la espera de que estos cambios traigan consigo la superación de los procesos coloniales a niveles locales. Esta consideración se ve complicada y muchas veces obstruida por la presencia de un modelo formativo que necesita “del viaje de la periferia al centro [...] -signo que identifica al período poscolonial- y con la occidentalización que implica ser una antigua colonia que reafirma su participación” (Coppens C 2002:80-81), como parte constitutiva de un sistema que ata a las artes del territorio latinoamericano a límites precisos, donde la importación y

la apropiación de ideas no son vistas en sus relaciones, ni en sus traducciones, sino como entes derivativos que cierran el paso a un desarrollo propio de las artes latinoamericanas, dentro de las narrativas mayores de este campo de conocimiento.

Es en el siglo XIX cuando el arte en su primer momento diaspórico trata de ponerse a la par con las experiencias centrales, por medio de un proceso de occidentalización que desencadenará la constitución de ideas para indicar que el Nuevo Continente se erigirá en el futuro, como heredero de la cultura occidental, pues, “interesa menos representar la sociedad tal como ha venido siendo que imaginar sus perspectivas futuras [...] Aunque muchos artistas retoman elementos de sus tradiciones nacionales [...] los subordinan a los proyectos modernizadores de la cultura visual” (García Canclini N 1994: 37-38) en búsqueda de un lenguaje que se identificará con el nacimiento de un nuevo continente.



(Arturo Michelena: *La joven madre*, 1889)

Bajo este convencimiento se produce la actualización de las formas visuales al fundarse las primeras academias de enseñanza en todo el continente, iniciándose un proceso de derivación, mediante el cual el academicismo dominante en Europa, es tomado como línea principal de expresión internacional desde las relaciones que se gestan entre el gran centro de conocimiento y de formación al que partían los estudiantes más aventajados, bajo las concesiones de los gobiernos de la época, para proseguir sus estudios en Italia, Francia o España.

Estos primeros desplazamientos crean una figurada actualización del arte del Nuevo Continente a partir de modelos importados de corte académico con base a lo que primaba en Europa. La diferencia se encuentra en que se incluyen algunos aspectos de las imágenes propias del momento, debido a que se contemplaba la entrada y la representación de la realidad cercana o antigua de las Américas. Estas representaciones eran realizadas a través de una mezcla menos ortodoxa del clasicismo y del realismo imperante en el siglo XIX, en los centros de enseñanza europeos, pues los nacionalismos requerían de formas visuales que conectaran su particular realidad y sus preocupaciones por medio de una alternancia de los lenguajes académicos internacionales, con el localismo propio de las naciones del territorio.

La consolidación de las necesidades de representación, por la vía de elementos propios del territorio latinoamericano, nos muestra la permanente hibridación de las imágenes a través del extenso contacto de los artistas con Europa. Esta relación es planteada en principio como espacio de actualización de los discursos plásticos, medio en el cual se inicia la conciencia de una diferencia que esperaba cohesionar las disparidades y expresiones de las naciones latinoamericanas a finales del siglo XIX y principios del XX.

Las políticas nacionalistas se movilizaron hacia nuevos lugares de reubicación de la cultura y las artes, entre otro orden de saberes, que comienzan a producirse dentro de los proyectos imperiales franceses e ingleses como dominación cultural. Es en esta última situación donde se asume una nueva posición por medio de la creación de un fabuloso laboratorio de imágenes, donde el arte “apunta a que la mejor manera de ser un artista

latinoamericano es participar en la formación de un imaginario que nos proyecte hacia síntesis nuevas”. (García Canclini N 1994: 38-39)

Las rupturas con el academicismo del primer momento diaspórico se encuentran gestadas por los desplazamientos de una segunda diáspora, que realiza paulatinamente la apropiación de los lenguajes de las vanguardias artísticas y de los espacios legitimadores de la modernidad. Diáspora marcada por la necesidad de encontrar una formación que los conduzca a actualizar sus discursos y sus formulaciones enunciativas, las cuales deben estar acordes con el contexto occidental y a la modernidad a la que pertenecen.

Cumplida la formación y la consolidación de sus lenguajes, los artistas de este segundo momento diaspórico, se apartan del lugar físico de formación para componer el proceso de retorno a sus países de origen, donde insertarán nuevos y complejos planteamientos artísticos, que serán transformados dependiendo del lugar o territorio de regreso y de sus formas de desarrollo como estados-nacionales.

De manera que, estos artistas confeccionan expresiones pertinentes a la singularidad de cada país, en los cuales asumen otros elementos culturales que revierten el esquema del poder de apropiación de los instrumentos hegemónicos, pues las formas vanguardistas apropiadas por éstos serán readaptadas como elementos activos de representación de sus diversas y complejas realidades.

Los discursos plásticos dirigidos por las múltiples recepciones de las vanguardias y de la reformulación de los localismos reinventan, bajo otras concepciones, las realidades de un espacio propio que ha dejado de ser origen para convertirse en territorio de ficción, en el cual “sus naturales escenarios, los países en vías de

desarrollo, han sido el marco identificatorio de consecutivas acciones transculturales” (Hernández I y Sánchez P 1994: 143).

Estas acciones son concebidas en los lenguajes visuales utilizados por la diáspora para interrelacionar y articular los transcurros de sus diálogos y de las tensiones que se producen dentro de los lugares de las artes en sus campos de ejecución, como zonas afirmativas de decodificación de una acción diferida activa, que reinventa a las expresiones centrales.

La diáspora de principios del siglo XX, consolida la decodificación y la remodificación de lo que será conocido en el territorio como arte culto, ya que “sus motivaciones nacionalistas postulan la introspección, vale decir, el repliegue hacia lo nuestro: hacia lo nacional y popular de nuestro presente y pasado artístico” (Acha J 1981: 500), en la apropiación, el intercambio y la conexión de diversos patrimonios europeos como latinoamericanos, para llenarlos de sentido, en medio de una práctica diferenciadora con la que transformaron y exploraron “todo el espectro de estilos y teorías modernistas libres de la perspectiva del desarrollo histórico y de los estrictos parámetros que los movimientos artísticos siguen en sus etapas iniciales” (Martínez J 1997: 65-66)

De allí que, este segundo momento diaspórico establezca una estrategia activa y selectiva de las formas y de los contenidos de sus obras, para incidir tanto en el arte como en la realidad cultural existente en cada país para el momento en que estos artistas se insertaron de nuevo en la escena nacional. En este contexto inicia el arte latinoamericano la síntesis de los lenguajes del continente en combinación con las formaciones vanguardistas de las diásporas.

Este proceso comienza a gestarse en la década de los años veinte del pasado siglo y los desplazamientos configuran un carác-

ter fundacional del arte de los distintos territorios del continente, ya que en estas nuevas expresiones se enuncian problemas propios del ámbito latinoamericano, siendo la apropiación de las formas pertenecientes a las vanguardias europeas, la excusa para modernizar el lenguaje y alcanzar una ruptura dentro de la plástica del continente con respecto a los conceptos y expresiones academicistas que primaban a finales del siglo XIX y principios del XX.

El carácter fundante de este segundo momento diaspórico se determina en la posibilidad de una “reflexión crítica sobre la autonomía intelectual y cultural[...] y de su capacidad para dislocar relaciones jerárquicas con otras culturas” (Carvajal R 1998: 12-13). La reflexión, decodificación y readaptación de los lenguajes plásticos, realizada por este segundo desplazamiento hacia la modernidad artística central produce en el arte latinoamericano una transformación que surge de manera relativamente brusca, debido al regreso de los artistas luego de su estancia formativa en Europa. Dicho cambio comienza a dar sus frutos entre 1920 y 1930; por consiguiente, el proceso de formación de esta diáspora se resuelve en la apropiación de los lenguajes centrales para crear un arte propio e independiente en sus territorios de origen.

La formulación de independencia de los lenguajes artísticos parte desde una perspectiva más amplia, todos estos artistas comparten el interés en redefinir (para sus propios fines y propósitos) la relación entre tradición y modernidad que subyace en el meollo del fenómeno de la vanguardia central. El objetivo de volver a la herencia del pasado como base para establecer el nuevo arte del futuro, es sin duda, el factor medular que determina su adhesión tanto a las tendencias clásicas

sicas y futuristas como a la propia noción de la Vanguardia. Al mismo tiempo la idea de que, antes de trascender al plano universal, el arte debía estar arraigado a una localidad o a una cultura específica, también formó parte de los objetivos visualizados y esbozados por ese ecléctico grupo que se encontraba en exilio temporal en el Viejo Mundo. (Ramírez M C 2001: 33-34)

Bajo estas ideas los artistas y sus planteamientos vanguardistas se insertan en Latinoamérica, acogiendo a una modernidad en la que evidencian la paradoja de aglutinar un numeroso grupo de artistas que poseían diversas búsquedas y formulaciones de lenguaje, con el objetivo central de plantear un arte que se identificara con sus realidades particulares.

El proyecto de estas diásporas es bastante complejo, ya que radica en la necesidad de poseer una expresión propia con la cual manifestar formas mucho más abiertas en la combinación de diversas memorias, pues estos artistas, “rechazando la idea de una ruptura con la tradición una cultura universal, enarbolada por las vanguardias centrales, se plantea recobrar ese vastísimo acervo artístico desde la perspectiva inédita de las localidades y contextos del Nuevo Mundo” (Ramírez M C 2001: 34-35)

Los artistas de estas décadas y hasta los años cincuenta, adoptaron la modernidad en el exterior, fuera de sus territorios de origen, pero la formulación de importación de formas y lenguajes de los centros no es ajena a las culturas latinoamericanas en su condición de periferia de Occidente. Esa modernidad adoptada en el exterior se reacomoda y combina con las representaciones pro-

pías, las cuales varían dependiendo de los patrimonios locales de los países en que se han situado.

De manera que, la manifestación de una modernidad local, como proyecto cultural de inserción de los diversos aprendizajes realizados por los artistas, radica en el manejo que se realice de la adopción de esta modernidad exterior. Ella funciona en el segundo momento diaspórico como un modelo de apropiación cultural que explica “la asimilación creativa y fértil de lo exógeno que se extiende a la apropiación “interna” de todas las fuentes que nutren al arte latinoamericano de este tiempo, el cual registra el hecho de ser americanos, pertenecientes a un territorio con formación determinante en las artes” (Hernández I y Sánchez P 1994:143), y en las que se sucede la superación, de la simple combinación de internacionalismo/nacionalismo, pues en la singularidad discursiva operada por las vanguardias latinoamericanas se genera la disolución del yugo de las hegemonías de la plástica universal para constituir lo que se determina como un ‘primer momento ex-céntrico’ dentro del arte del territorio. Ese momento que se refiere a las condicionantes visuales y discursivas que escapan de los parámetros centrales del contexto vanguardista europeo.

La autonomía de los desplazamientos artísticos, manifiesta la construcción de un movimiento ex-céntrico, que se encuentra en el interior de las formas plásticas surgidas fuera del eje dominante del arte de los países medulares, de los cuales asimilaron sus formas bajo complejas dinámicas con las que modificaron el contenido del arte del centro, para de esta manera consolidar y conjugar lenguajes sincréticos e híbridos, pues se retomaba en sus propuestas la herencia del pasado y su combinación consciente con las aportaciones vanguardistas, como principal objetivo.

El regreso es visualizado desde una objetividad consolidada en la distancia, como lugar de elaboración imaginal de sus territorios de partida, para concebir en él diversos trayectos de conciencia, afianzados por los exilios temporales en el Viejo Mundo con los cuales concluyen la inversión absoluta de valores entre tradición y modernidad; valores éstos que se convierten en un momento conscientemente deliberado encaminado a producir un nuevo espacio crítico desde donde pensar la función del arte en y desde nuestras sociedades y así poder generar lenguajes pertinentes al contexto latinoamericano y a su condición ex-céntrica de modernidad.

Los diversos devenires de las producciones artísticas de este segundo momento diaspórico oscilan entre lo internacional-apropiado y lo local-nacional reconfigurado a través de una capacidad de asimilación creativa independiente, con la que los artistas fueron capaces de fundar un lenguaje y cohabitar con los impulsos utópicos de la modernidad central y a su vez recorrer desde distintas trayectorias el espacio de narratividad visual, que posteriormente se englobará bajo la denominación de Vanguardias Latinoamericanas.

El espacio imaginado en este término se compondrá desde la complejidad de los distintos proyectos llevados a cabo por las diásporas en la asimilación de los lenguajes externos que revelarán la presencia y la existencia de una pulsionalidad propia de los territorios de origen. Así, se demostrarán los lugares de tensión creados por las formas occidentalizadoras en las que se hace perentoria la necesidad de despertar hacia las innovaciones europeas para el momento y a la vez plantear una conciencia artística pertinente a la realidad social y cultural latinoamericana, pues esta última se manifiesta en la búsqueda de algo que sea capaz de definir las e identificarlas como diferente frente a los centros.



(Tarsila do Amaral: *La Negra*, 1923)

La gestación de los espacios de tensión dentro de las vanguardias, de su modernidad y de su actuación dentro del territorio, surge a partir de la problemática de cómo lograr encontrar coincidencias entre los aprendizajes y las experiencias obtenidas en los centros, con la realidad latinoamericana de principios del siglo XX, donde se establece una

primera fase del modernismo latinoamericano promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa. No fue tanto la influencia directa, transplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo. (García Canclini N 1989: 75)

De manera que, los artistas de esta segunda diáspora asumen la realidad desde el punto de vista de sus particulares experiencias, presentando la colisión de sus planteamientos vanguardistas con los requerimientos de las sociedades y las culturas en las cuales se insertaban, recomblando lo local con lo internacional, no sólo como materia explotable, sino como transformación de patrimonios propios y apropiados, modificando los contenidos originales de ambos en la búsqueda de un sentido de ubicación de la modernidad del territorio.

El arte latinoamericano concibió su actualización a partir de la proyección de una modernidad cultural que significaba una renovación gestada en la distancia y en la ex-centricidad que hacia ver, como escribía el poeta cubano Juan Marinello- “lo propio con ojos extraños y lo extraño con ojos propios” (Marinello J 1925: 298)

La aproximación de una visualidad artística distanciada, es justificada por medio de la apropiación de creadores multifocales, que poseen la voluntad de afirmación de una estética que ha quedado por fuera de las grandes narrativas, al margen de las perma-

mentes crisis de la centralidad, en coexistencia con una autoconciencia despreciada de su hibridez.

La revisión de las diásporas puede deconstruir la mirada de una plástica derivativa, pues al colocar sus procesos bajo la visión de los movimientos oscilantes de la acción diferida, las vanguardias latinoamericanas constituyen el espacio de diálogo entre sus lenguajes y las necesidades de una sociedad que se encontraba en medio de un desarrollismo modernizador permanente, posicionado en la realización de proyectos culturales críticos a sus situaciones y desarrollos particulares, para así consolidar la construcción de un territorio desde los ejes artísticos y culturales.

El arte latinoamericano evidencia el aprovechamiento de la heterogeneidad multitemporal de los entrecruzamientos culturales, de retomar y colocar de nuevo en presencia los elementos pertenecientes a los territorios de partida, desde la lectura de las corrientes estéticas, vigentes en el contexto europeo.

Las vanguardias latinoamericanas configuran el viaje de regreso de las expresiones centrales, de los espacios imaginales de los territorios dominantes en tiempos de la colonia; que en este segundo momento diaspórico son transformados en imágenes y símbolos propios de la formulación de una conciencia moderna latinoamericana.

Ya en 1928 desde Brasil, el Manifiesto Antropófago del escritor y poeta brasileño Oswald De Andrade -a su regreso de Europa- argumenta una nueva conciencia basada en la ingestión reflexiva de los lenguajes centrales, junto a la combinación de local como medio de enunciación de una visualidad propia y donde las lecturas de la mismidad latinoamericana configuran los lugares fundacionales del arte y de su conciencia moderna.

De aquí que el pensamiento gestado por esta diáspora, se determine en la acción realizada por los artistas a favor de generar síntesis propias, a las De Andrade se refirió como el medio que “Nos exhorta a devorar a nuestro colonizador[...] para apropiarnos de sus virtudes y habilidades y transformar el tabú en tótem” (De Andrade O 1928: 4).

La diáspora artística contemporánea: 1990-2005

El arte latinoamericano contemporáneo de finales del siglo XX y principios del XXI, continúa experimentando procesos de desplazamiento hacia los lugares de actividad artística, hoy concebidos en la dinamización de nuevos polos de interacción. De allí que, la diáspora contemporánea delimite otras cartografías movilizadas tanto en las metrópolis dominantes como en otros espacios no tradicionales de acción.

Los movimientos actuales establecen distintos tipos de relaciones dentro de las diásporas, en las que se evidencian diversas agencias que van más allá de la necesidad de una construcción propia y pertinente de la plástica, signada a las naciones a las cuales pertenecen los artistas, así como al territorio latinoamericano que manifestaba en otros momentos de su devenir artístico el porqué de unas expresiones propias, donde los discursos de las diásporas comenzaban con el desprendimiento del territorio primero y su posterior recuperación para la creación de un lugar propio de enunciación, vía artes visuales.

El movimiento perpetuo ha acompañado al arte latinoamericano desde su inicio; en él se integraron los modelos de apropiación, de resignificación y de hibridación en la configuración de sus

lenguajes. Ahora en tiempos contemporáneos el escenario del artista diaspórico parte de un proceso que no reterritorializa sus expresiones, que no las conduce a un espacio nacional determinado, sino que transita en medio de las desterritorializaciones y reterritorializaciones de lugares no-nacionales, de lugares imaginados, en los cuales se hace patente la ambigua relación poscolonial e intercultural del desplazamiento del borde en tiempos globales.

La territorialización y desterritorialización contemporánea se encuentra determinada por

las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo [...], son quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas. (García Canclini N 1989: 288-304)

Los planteamientos de la diáspora asumen la complejidad del arte latinoamericano, desde posiciones de entrada y salida de un arte radical, distinto, nacido del conocimiento reterritorializado por una tradición diferente, que con el aprendizaje de la historia y la asimilación de lenguajes paralelos concibe otras formas de arraigo, dentro de los elementos que configuraron a las diásporas fundacionales y en los que se manifiestan los ejes vinculantes de su actual movilidad, que carece de unidades geo-culturales, definidas a partir de los imaginarios que abarca la globalización.

El tercer momento diaspórico no encuentra formación geográfica específica de regreso, ya que sus enunciaciones se descubren fuera de un territorio con límites fijos; de esta manera constituyen otras posibilidades representacionales del arte latinoamericano, que residen en el ejercicio de una práctica “diferenciadora, en su necesidad de negociación y traducción(...) regionalismos de origen diverso; desplazamientos vividos, recordados y/o inventados; de diversos territorios culturales; y de culturas múltiples” (Zamudio-Taylor V 1996: 84) como espacios de representación que se moldean dentro de las formas expresivas de los artistas de esta diáspora.

La presencia de la diáspora latinoamericana de fines de siglo y principios del XXI, plantea la existencia de un nuevo espacio ex-céntrico de decodificación de los lenguajes artísticos ya no fuera de los centros, sino en su permanencia y participación dentro de ellos. El artista se convierte en la representación del inmigrante en el que las formas nacionales y culturales se sobreponen, se contradicen, encontrándose simultáneamente aquí y en otra parte, dentro y fuera de los territorios físicos, produciendo por ende mapas culturales propios e individuales en los que se cruzan diversas trayectorias.

El movimiento y el cruce de las diversidades en las prácticas artísticas latinoamericanas han consolidado el lugar de origen de una determinada topografía histórica y cultural. Allí se ha dado respuestas a la localización de los cambios culturales y de los lenguajes artísticos, intensificados por las líneas de fragmentación simultánea que traspasan los campos de significación residual, de las diversas categorías que abarcan lo nómádico, lo periférico, lo subalterno, lo sexual, para dirigirse hacia la búsqueda de nuevos conocimientos que rompan con las categorías establecidas, en la posibilidad de

dotar de significado los espacios negados por la epistemología que no comprende el hecho de no pertenecer a lugar alguno.

La diáspora constituye la ambigüedad de un arte de pres-tamos múltiples en movimiento permanente, que adecua los lenguajes artísticos a lugares de acción múltiples, definidos como productos culturales de territorios que se unen en medio de un *continunn* libre a partir de un espacio desarraigante que combina diferentes estadios del ser, que recicla y transmite una diversidad de patrimonios y significaciones dentro de neoterritorios imaginales de representación.

El desplazamiento indica cartografías rizomáticas, en las cuales las individualidades múltiples se encuentran en la búsqueda y la realización de otras expectativas de enlaces artístico-expresivos, que permitan componer otro tipo de elaboraciones signícas y simbólicas, “transmitiendo un sentido de lugar tanto físico como psicológico” (Ramírez M C 2001:130). Este sentido se refiere a la constitución de un arte que, a partir de múltiples cruces, considere la posibilidad de recuperación del lugar de existencia para la creación de un espacio que conciba denominadores comunes, dentro de la multiplicidad cultural en la cual puedan encajar sus discursos.

La diáspora artística experimenta una serie de trayectorias enunciativas que abarcan los campos subjetivos y objetivos, de su estado desterritorializado, pues ya no se establece de nuevo en el territorio original. Este artista lleva consigo el patrimonio simbólico de un espacio complejo en el que se evidencia, por una parte los movimientos desde la especificidad del espacio latinoamericano, y por otra su actuación en los espacios donde estos movimientos diaspóricos se desenvuelven, y en los cuales demuestran que “qui-

zás no existe retorno para nadie a su país natal: sólo notas de campo para su reinención” (Mosquera G 2000: 21).

La necesidad de recrear el territorio original deviene para estos artistas en el espacio de los recuerdos, en la reconstrucción híbrida de múltiples presencias que han conformado su experiencia diaspórica, debido a la obligación de ubicarse como sujetos pertenecientes a espacios territoriales diversos. Espacios definidos como la razón deontológica de la búsqueda de un espacio de arraigo; por lo tanto,

A veces, por más que uno se esfuerce, resulta imposible volver a afinar la nota con “los orígenes”, o con el estereotipo que de ellos ha sido construido. Los orígenes pueden idealizarse (...) en una auto-exotización que tiene que ver tanto con el nacionalismo en el territorio propio, como una mitificación del territorio ausente para ejercer resistencia frente a la exclusión y el desprecio sufridos en el nuevo medio. (Mosquera G 2000: 21)

Esta situación se hace patente en medio del contexto teórico y cultural contemporáneo que manifiesta la inclusión o la exclusión de los inmigrantes, de sujetos poscoloniales ubicados en la pérdida de las fronteras legitimadas por los movimientos globalizadores, como lugares que implican mudanzas no sólo de los capitales, sino también de los saberes, y donde los contingentes artísticos parecieran representados por el giro enunciativo de los modos interculturales y multiculturales, que representan a un cierto grupo de individualidades. Éstos han partido de un territorio en común a otros iguales para determinar el

desprendimiento y la ausencia como campos de resignificación del presente en el que habitan y ubican nuevas recodificaciones de existencias. Espacios en los que el inmigrante participaría en “la construcción del medio receptor, de su cultura (...) dentro de una proyección posnacional que configura la legitimación de las neoidentidades en relación con sus territorios y culturas de origen” (Mosquera G 2003: 4).

La compleja construcción diaspórica se resuelve en la creación de nuevos territorios imaginarios que se llenan de sentido con la posibilidad de ubicación en el territorio receptor; pues, en este espacio donde se establecen los lugares de negociación y de re-negociación, se responde a los estímulos globalizantes de la cultura contemporánea que implica, a su vez, la reinscripción de signos, rituales o relaciones que los distinguen tanto del territorio de partida como del de llegada.

De allí que se configure un cambio de lectura en la rearticulación del arte de América Latina, de los valores extraregionales y temas de carácter universal como la sexualidad, la condición femenina, etc, que servirían como indicadores de la asimilación de su condición individual, dentro de la condición del arte contemporáneo y su continuo desplazamiento.

Las migraciones de artistas, desde el ámbito latinoamericano, han comprometido la figura del migrante para ubicarse más allá de los parámetros de la diferencia, que en principio se desenvolvía como las marcas de identificación que manifestaba el espacio receptor en torno a los otros. Situación que ha traído consigo un cambio de apreciación de los sujetos diaspóricos que no colocan su visión en el pasado, ni en las configuraciones de las diásporas fundacionales.

En la actualidad el artista migrante, coloca su acento en su activa participación en la construcción de la cultura receptora y de su propia cultura, pues ya no es el extranjero que habita el ghetto de una identidad original, sino que éste se convierte en un sujeto activo de acción en el nuevo espacio al que accede.

La diáspora artística latinoamericana bajo estas coordenadas, debe ser analizada desde el principio por las expresiones de carácter propio que han ensanchado su presencia al nutrirse de diferentes y diversos espacios de significación, a través de la

incorporación de expresiones metropolitanas/centrales, que no sólo penetran y condicionan el imaginario regional, condenándolo a una reproducción pasiva o la duplicación mimética, sino que son también generadores de heterogeneidad (de diversidad y de multiplicidad) en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por calces y descalses producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales de traspasos que estimulan así la táctitud del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reemplazo de materiales preexistentes [...] e innovar respuestas ligadas a estrategias de recuperación de los fragmentos recortados. (Richard N 1989: 46-47)

Los artistas latinoamericanos en diáspora, llevan a cabo este procedimiento en tiempos de espacios expandidos que reclaman nuevos imaginarios, nuevas formas de representación en un momento en que las fronteras se han tornado frágiles ante las cons-

tantes transformaciones de sus territorios y de sus búsquedas individuales, las cuales resuelven “un desenlace lógico; por una parte la ambivalencia de la relación del artista con la cultura occidental y por otra parte, las contradicciones de los países independientes que fueron colonia” (Araen R 1994: 43).

De manera que, el artista diaspórico se concibe en la ambigüedad del movimiento, en un ni aquí, ni allá. La ambivalencia de esta frase configura un artista que no puede ser sujetado a límites definidos, pues la diáspora se determina en condiciones de movilidad en las que, “no pueden ser contruidos desde una posición fija, ya sea geográfica, cultural o ideológica, ni tampoco su lealtad puede ser construida sobre la base de un compromiso a las aspiraciones nacionalistas” (Araen R 1994: 44), debido a que la práctica diaspórica, permite a estos artistas generar discursos por medio de las oscilaciones en que se manifiestan los lenguajes artísticos, fuera de los estamentos de poder y de territorios fijos.

Las diversas inclinaciones y balances del arte latinoamericano, desde su constitución a través de las primeras diásporas, han inaugurado en el espacio de la contemporaneidad el desarrollo y la presencia de múltiples lenguajes comprometidos social y políticamente, a la par de que se desarrollan expresiones propias a partir de las heterogéneas apropiaciones, préstamos y reciclajes en el ámbito internacional.

La circulación es el espacio de formación de los lenguajes artísticos latinoamericanos, la ubicación de un carácter diferencial que indica la posibilidad de la fragmentación de los discursos apropiados y de sus variantes ex-céntricas con las cuales pretenden dotar de sentido a las expresiones que se han contruidos dentro y

fuera del territorio latinoamericano en medio de la dialogicidad de territorios de experiencias.



(Gabriel Orozco: En el cielo, 2001)

El último momento diaspórico ha realizado el desplazamiento definitivo de las conceptualizaciones de la extrañeza, ha convertido su deriva en memoria para expresar y representar la constitución de la diversidad de sus historias particulares y de esta forma remitirnos a un espacio de excentricidad que se evidencia en la transparencia de la sociedad contemporánea, expresada en una mayor complejidad.

La creciente problemática contemporánea ubica a las diversas realidades en medio de una excentricidad sostenida en la formulación de diferentes posicionamientos en la esfera del arte contemporáneo, en sus representaciones múltiples, que si por un lado se encuentran en el movimiento físico de los artistas y anuncian rela-

ciones distintas dentro de las formaciones geohistóricas, por otro configuran constantes desplazamientos y trasvases de informaciones de una sociedad tejida dentro de las redes de comunicación que construyen permanentemente realidades mezcladas. El arte latinoamericano de la última diáspora no escapa de esta situación, más aún siendo un campo representacional y sígnico que se ha alimentado de sus desplazamientos junto a los trasvases de información.

En la actualidad, el fin de los metarelatos de la sociedad de la información y el avance del capitalismo, sumados a los grandes movimientos migracionales han complicado los planteamientos de la seguridad de los territorios, ocasionando la entrada y circulación de otras formas de enunciación de carácter heterogéneo. Allí las existencias de múltiples realidades en circulación han replanteado la realidad de los artistas en diáspora, en medio de la simultaneidad reflejada en los posicionamientos teóricos que se elaboran sobre ellos al accionar y activar de forma consciente sus expresiones a partir de otras

configuraciones (...), que resultan plausibles tanto para asir los procesos contemporáneos, como para establecer una plataforma de activa reivindicación social y cultural, -este tercer momento diaspórico contemporáneo implica- procesos de transterritorialización, extrañamiento, apropiación, resignificación e hibridación, imbricados en la construcción de una “cultura de frontera” [...] en la cual los elementos culturales del nuevo medio no sólo se imponen, también se asumen [...] Se producen así orientaciones e invenciones de la metacultura [...] desde posiciones subalternas”. (Mosquera G 2003: 5-11)

Los artistas diaspóricos, afirman una situación planteada ya por las vanguardias de la segunda diáspora, el desplazamiento como reconocimiento y entrada a los parámetros del arte occidental, desde posiciones pertinentes a su realidad particular. Si bien en el siglo XIX el artista perteneciente al territorio latinoamericano se proyecta como imagen de un país que se perfila en nación, la primera mitad del siglo XX se resuelve a partir de la afirmación de un lenguaje propio y nacional; pero a finales del siglo XX la diáspora artística articula la ruptura de las fronteras con el occidente legitimador, más allá de los criterios de la nación convirtiendo en otro tipo las pronunciaciones de una cultura global en la cual

Hoy hay mucha y muy diversa gente haciendo “incorrecta” y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, reconstruyéndola desde una pluralidad de perspectivas. La explosión de estos procesos va a condicionar cambios (...) en la manera como muchos pueblos y naciones se piensan a sí mismos, afectando las nociones mismas de pueblo, nación y nacionalidad. (Mosquera G 2003: 14)

El artista diaspórico debe ser ubicado en la actualidad como un agente actuante, generador de otro tipo de conciencia. Una conciencia que ya no se basa en el auge migratorio y el encierro del artista en su diferencia, sino que se evidencia en torno a un pensamiento global en el que se han roto las fronteras nacionales para dar paso tanto a la diáspora mental que se centra en los trasvases de información como a la presencia del éxodo físico.

Este tercer momento diaspórico proyecta una revisión de lo que son y significan sus movimientos, pues ya no se propone el

viaje realizado por la persona de un lugar a otro, en forma de un viajero común o el viaje formativo o de reconocimiento, sino que se expresa una acción permanente dentro de los sistemas de representación global.

El arte latinoamericano contemporáneo evidencia los entrecruzamientos de diversos modelos representacionales, gestados en los desplazamientos que convierten a la diáspora artística del territorio latinoamericano en espacios enunciativos que

acusan rasgos poliformes sin precedentes, que redoblan los préstamos y reciclajes entre los sistemas estéticos en coexistencia[...] la diáspora artística tercermundista en el orbe desarrollado, aquella que por provenir de creadores multifocales comporta un eclecticismo superpuesto de enfoques, códigos y mensajes, independientemente del universo simbólico que represente. (Mosquera G 2003: 11)

Anteriormente, el desplazamiento de los artistas marcaba el proceso poliforme del arte del subcontinente; en la contemporaneidad los artistas han convertido a la diáspora en nómada, exacerbando a las formas significantes donde toda materia sirve para generar sentido dentro de la particularidad de sus realidades, cuyo movimiento se lleva como destino. De tal forma que,

El artista inmigrante debe aceptar el reto que le impone el nuevo medio como vía para penetrar los límites del arte de Occidente. Esta experiencia supone la confrontación, el trauma. Porque vivir entre dos mundos exige también reorientación y voluntad integradora, reformulación de códi-

gos y modelos para devolverle a cambio un arte despojado de retórica y exotismos. (Rodríguez H 1994: 89)

En cuanto a posiciones como éstas es necesario acudir a las reflexiones realizadas por el artista y teórico Rasheed Araen, las cuales aclaran la direccionalidad de la situación del artista inmigrante, su presencia como agente en movimiento y su condición poscolonial en los centros. Sus posiciones girarían en torno a que

el movimiento del artista poscolonial hacia la metrópoli no era más que la continuación de una búsqueda de la libertad individual, la libertad y la autoexpresión[...] Si este empeño no logra su plenitud, en el sentido en que la voz del otro permanece marginada o frecuentemente no es escuchada, se debe a la contradicción de la propia noción de esta libertad. Parece que el anillo etnocéntrico que rodea la idea de libertad de expresión independiente en el Occidente no está concebido para ser cruzado por todos los seres humanos, sin tener en cuenta raza, color o credo. Cruzar este anillo, por lo tanto se hace necesario para desafiar aquellos que consideran que tienen derecho exclusivo a permanecer en el centro. (Araen R 1994: 43)

El anillo al que se refiere esta aclaradora cita, cada vez más se ve fracturado por los artistas en diáspora, los cuales aprovechan los cruces de la actualidad, superponiendo campos múltiples de expresión, ya que no sólo se encuentran determinados por el traslado físico, sino también por su diáspora mental. Esta contemporaneidad aparentemente interconectada manifiesta todo tipo de apropiacio-

nes, desplazamientos, préstamos y reciclajes, los cuales funcionan a su vez como espacios de acción de lenguajes particulares, de territorios diversos, que desarrollan un discurso crítico sobre los problemas de la contemporaneidad en la transparencia de los tiempos globales y que necesita de nuevas categorías de análisis.

Bibliografía

- ACHA, Juan (1981): *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- AMARAL, Aracy (1985): “Brasil del modernismo a la abstracción”. En: Bayón, Damián (ed.): *Arte Moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, pp. 270-285.
- CARVAJAL, Rina (1998): “Rutas-América Latina”. En: *De São Paulo, Roteiros, roteiros, roteiros*, (cat. exp), São Paulo, XXIV Bienal de São Paulo, pp. 10-25.
- COPPENS, Carolina (2002): *Las ruinas circulares y la poética del margen. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte*, Valencia, Fundamentos.
- DE ANDRADE Oswald (2001): *Manifiesto Antropófago*. En: Ramírez, Mari Carmen (ed.) *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, (cat. exp), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 215-218.
- FOSTER Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo.

- _____ (1994): "La historia del arte latinoamericano: hacia un debate no evolucionista". En: *Arte, sociedad y reflexión*, (cat. exp), La Habana, Quinta Bienal de la Habana, pp. 30-38.
- HERNÁNDEZ, Ibis/SÁNCHEZ PRIETO Margarita (1994): "Aproximaciones y entrecruzamientos". En: *Arte, sociedad y reflexión*. (cat. exp), La Habana, Quinta Bienal de la Habana, pp. 140-145.
- JARANTA, Francisco (1998): "Qué pasó con Ulises". En: *Microfisuras*, n° 5, pp. 25-36.
- MARINELLO, Juan (1925): "Nuestro arte y las circunstancias nacionales". En: *Cuba Contemporánea*, abril, pp. 295-298.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002): "Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria". En: <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/barbero.html>, (25-04-02).
- MARTÍNEZ, Juan (1997): "Arte Latinoamericano de vanguardia de principios del siglo XX. Los modernismos invisibles". En: *ArtNexus*, n° 24, pp. 60-75.
- MOSQUERA, Gerardo (2001): "Notas sobre migración y dinámica cultural". En: <http://www.prensa.com/mensual/contenido/2000/06/25/hoy/talingo/migra.html>, (13-03-01)
- _____ (2003): *Territorios ausentes/ Absent Territories*, (cat. exp), Madrid, Casa de América.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (2001): "Reflexión heterotópica: las obras". En: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, (cat. exp), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 20-50.
- RASHEED, Araen (1994): "Ni aquí ni allá". En: *Arte, sociedad y reflexión*. (cat. exp), La Habana, Quinta Bienal de la Habana, pp. 40-44.

- RICHARD, Nelly (1989): *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers.
- RODRÍGUEZ, Hilda (1994): "La otra orilla". En: *Atlántica*, n° 9, otoño, pp. 80-90.
- ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor (1996): "¿Dónde está el corazón ensangrentado? ¿Dónde está el cactus? Tendencias artísticas contemporáneas de dislocaciones chicanas y latinas. En: *Atlántica*, n° 15, invierno, pp. 80-89.