

“Historia del Arte en Iberoamérica. Introducción”. En: *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid-Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 11-13. ISBN: 84-7782-751-6

HISTORIA DEL ARTE EN IBEROAMÉRICA

Ramón Gutiérrez

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Esta historia del arte pretende presentar un panorama de la evolución de la arquitectura, la pintura, la escultura y otras manifestaciones artísticas en Iberoamérica desde la perspectiva de su integración en el proceso histórico de la evolución cultural del continente.

Si bien es cierto que la “mestización cultural” se desarrolló también entre las civilizaciones precolombinas, donde particularmente los imperios mesoamericanos y andinos integraron diferentes facetas y manifestaciones de otras etnias dominadas, hemos optado sin embargo por desarrollar las trayectorias artísticas desde el momento en que se produce el denominado “Encuentro de dos mundos” a fines del siglo XV.

La inserción de la cultura americana en el contexto de la historia del mundo occidental significó un fuerte impacto recíproco, pues si bien la presencia europea alteró definitivamente el carácter de las antiguas culturas regionales y les dio conciencia de unidad continental, también el nuevo escenario mundial modificaría hábitos y costumbres en los países centrales, ya que el oro y la plata de América posibilitaron la construcción del imperio ecuménico de la casa real de los Austrias.

En la transculturación inicial es posible entender el proceso de consolidación de estas manifestaciones artísticas. En el centro emisor de la cultura donante-dominante (europea) se producen procesos de selección y síntesis que proyectan en la cultura de conquista un imaginario diverso al de la propia fuente emisora.

De todos los idiomas y dialectos que se hablaban en la España del XVI, solamente el castellano asume la representación en el nuevo continente mostrando el proceso de selección que privilegia la transferencia. De la misma manera, podemos ver en la arquitectura popular los procesos de integración que proyectan hacia América unas propuestas diferentes a las de las arquitecturas regionales de la península ibérica.

En efecto, si analizamos las arquitecturas iniciales de América, verificaremos que ellas no son una simple implantación de los rasgos de la vivienda urbana o rural de las zonas de procedencia mayoritaria de los conquistadores (Castilla, Extremadura, Andalucía). Hay un fenómeno de simbiosis, de integración de propuestas formales y funcionales, que nos evidencian lo que Fernando Chueca Goitía señalaba cuando decía que América era más España (como síntesis) que cualquiera de las propias regiones españolas.

Esta confluencia puede vislumbrarse inclusive en el archipiélago canario, punto de recalada obligada antes del paso a América, y donde se van fundiendo estos diversos aportes regionales hasta generar “otra” arquitectura popular tributaria de diversas vertientes.

Pero en esta “cultura de conquista”, como la llamara Foster, la transformación no se

produce simplemente en lo que pasa de Europa a América, en lo que cabe en los barcos, sino también en las modificaciones que el propio medio natural impone y en los condicionantes que la conquista privilegia desde el punto de vista político, económico y social.

Un tema esencial para entender estos cambios es el de la escala. Es frecuente que los americanos nos conmovamos en Europa por la densidad de los tiempos históricos acumulados cuyas huellas superpuestas pueden contemplarse en monumentos y fragmentos urbanos o arqueológicos. De la misma manera es constatable la admiración de los europeos por las distancias infinitas de América, el dominio de escalas espaciales muy diferentes y la unidad conceptual que otorga el idioma común hablado a miles de kilómetros de distancia.

En la ocupación del escenario geográfico, en el parcelamiento y la productividad de la tierra o en las dimensiones de los espacios abiertos y cerrados podemos cualificar que lo que llegó desde Europa jamás será igual en América.

Esta circunstancia se enfatiza en el contacto con las civilizaciones americanas. Colocación, imposición, adaptación y rechazo son operaciones frecuentes que el conquistador va integrando en su propia realidad cultural. La dialéctica con el vencido muestra el mutuo aprendizaje más allá de la dominación concreta del poder administrativo o religioso. Integración, sincretismo, mimesis, transgresión, son formas habituales de expresión de esta nueva cultura iberoamericana, a la que se agregarán poco después los componentes africanos y los renovados aportes de otras procedencias europeas desde el siglo XIX.

En la confluencia de ambas vertientes culturales surgieron nuevos e inéditos problemas para los cuales fue preciso considerar adecuadas respuestas desde la creatividad y la acumulación de experiencias. Atrios conventuales, capillas abiertas, capillas posas, pinturas didácticas, áreas procesionales, fueron respuestas que la arquitectura y las artes americanas generaron para resolver estas nuevas demandas de evangelizar a millones de indígenas.

El modelo urbano de la cuadrícula se configuró en un proceso de ensayo-error-corrección que fue capaz de dejar de lado las explícitas ordenanzas de poblamiento de la mismísima autoridad real. Un modelo simple, posible de ser reiterado y capaz de homogeneizar un espacio que debía ser controlado con imaginarios reconocibles en aquel universo sin confines, pero de administración centralizada.

El tiempo del barroco fue el tiempo americano. La “mestización cultural” posibilitó una creciente participación de los sectores populares en las decisiones de la vida urbana. La sacralización del territorio, el paisaje y la ciudad, permitió a las comunidades indígenas recuperar a instancias de la renovada visión contrarreformista la apreciación de su paisaje y territorio.

Las ideas de persuasión y participación tiñeron la vida y los espacios de lo cotidiano, y un mundo rumoroso de fiestas y simbólicas vías sacras potenciaron, bajo el mecenazgo atento y ahora más flexible de la Iglesia Católica, el desarrollo de los oficios artesanales y de las cofradías como promotoras efectivas de las artes plásticas.

El avance protagónico de los artesanos en la vida urbana, la acumulación de riquezas y una creciente formación de pequeñas cortes virreinales, así como el paulatino y moroso ascenso de una burguesía criolla iban marcando un cuadro de nueva sociedad para la cual los artistas y

artesanos producían con calidad, aunque con escasa recompensa económica.

La creciente libertad y el peso social que fueron adquiriendo estos sectores productivos generaron, con el despotismo ilustrado de la segunda mitad del XVIII, una respuesta de creciente control que se manifestó en la creación de las Academias de Bellas Artes, dispuestas a tutelar un arte oficial sin fisuras, que asegurara además el control de la producción de los artesanos.

Bajo el pretexto de la “educación popular” y la “ilustración de los artesanos” se crearon mecanismos que desarticulaban la fuerza productiva de las artes y las sometieron a unas disciplinas intrascendentes, con apenas un puñado de académicos españoles que pasaron a América. La controvertida creación de la Academia de San Carlos en México (1785) no alcanzó a paliar la ruptura cultural que tal política centralizadora ejecutó, ya que todos los proyectos americanos de arquitectura, retablos o esculturas realizados en América, debían ser aprobados por la Academia madrileña.

En este contexto, la protesta de los segmentos afectados por esta irracional política, unidos a factores decisivos como la expulsión de los jesuitas (1767) que habían ejercido como sector dinámico en el campo del pensamiento y las ciencias en América, crearon las condiciones para el creciente descontento que culminaría con la independencia de la mayoría de los países americanos a comienzos del XIX. Esta independencia tuvo interesados prestamistas económicos y culturales entre los que descollaron ingleses y franceses, que habrían de dejar profundas huellas en las propuestas ahistóricas de ese siglo.

Si América fue vista como el Paraíso por Colón y sus compañeros, si la abundante literatura de los cronistas y narradores fue tiñendo de un imaginario maravilloso que convirtió al “Nuevo Mundo” en una utopía de riquezas y de redención humana, no menos cierto es que la fiebre del progreso infinito garantizado por la revolución industrial, creó el nuevo mito utópico de la Europa decimonónica. Allí los americanos quisimos ser europeos, en esa dimensión cosmopolita que los millones de inmigrantes pauperizados no alcanzaban a ocultar.

En renovadas manifestaciones artísticas, los europeos volvieron a vernos como exóticos, a redescubrirnos en una visión romántica próxima a la “del buen salvaje”, mientras se tejía la densa “leyenda negra” que recogía los valores de las culturas arqueológicas y soslayaba despreciativamente las manifestaciones más recientes.

Esta historia selectiva, se estructuró con facilidad en ese pensamiento ahistórico que negaba la propia realidad para tratar de imponer un modelo que no partía de ella sino de una nueva e ilusoria creación mental. Para ser europeos no bastaba con importar millones de europeos, teníamos además que dejar de ser como éramos y esto era una realidad dificultosa sobre todo en aquellas áreas del continente donde la población indígena, mestiza, criolla o negra conformaba una presencia mayoritaria.

La crisis del modelo civilizatorio europeo, que la primera guerra mundial (1914-18) puso en evidencia, llevó a lo que en palabras de Arnold Toynbee sería “una irritada introspección” planteando la redefinición de un pensamiento americanista, que encontró campo propicio en los movimientos sociales, indigenistas y nacionalistas que se desarrollaron desde la segunda década de nuestro siglo.

Los intentos de generar una teoría propia de las artes y la arquitectura, la revalorización del paisaje las costumbres y los tipos característicos, así como la preocupación por la historia y el estudio del patrimonio cultural del pasado, fueron elementos dinamizadores de este proceso de recuperación de un antiguo camino perdido.

Sin embargo las limitaciones historicistas, fruto del pensamiento decimonónico académico y la incapacidad de conciliar tradición con modernidad marcarán nuevas rupturas entre quienes aspiraban lúcidamente no sólo a ser hombres de nuestro espacio, sino también de nuestro tiempo.

Una nueva presencia de una modernidad abstracta y universal, teñida del magnetismo mimético, incapaz de superar la moda con propuestas creativas, reanudó los fuertes lazos con las antiguas usinas del pensamiento europeo y con las ahora frecuentes manifestaciones de la articulación norteamericana que desde la crisis de 1930 había reemplazado la antigua tutela británica sobre los intereses económicos de buena parte del continente.

El impacto de las premisas del movimiento moderno en las ciudades americanas fue categórico y significó un cambio de escala y degradación de sus centros históricos. En el plano de las manifestaciones plásticas, ciertas líneas desarrolladas creativamente desde nuestro continente, tanto por los muralistas mexicanos cuanto por fotógrafos o pintores de excepción, fueron calificando una producción que desde la atalaya europea o norteamericana se seguía considerando genéricamente como exótica y periférica.

Esta historia del arte quiere tratar de encontrar el justo equilibrio entre lo que ha significado el aporte europeo y de otras procedencias en la cultura americana, analizar los procesos de adaptación y cambio que esos aportes tuvieron y, a la vez, vuelve a insistir en las peculiaridades propias de las culturas del continente americano en sus diversas manifestaciones.

Para la realización de la misma ha sido de inestimable valor la labor de todos y cada uno de los autores que prestaron su generosa colaboración para los textos del libro, como así también la de muchas personas e instituciones que aportaron desinteresadamente su ayuda. Aun a riesgo de omitir algún nombre, queremos agradecer especialmente a María Luisa Bellido Gant, Diana y Moisés Berezdivin, Diputación Provincial de Granada, Mariela Fandiño, Fundación Eduardo F. Costantini, Carlos Alberto Cruz, Luisa Durán Rocca, Gloria Espinosa Spínola, José Ignacio González, Adriana Grijalva, Alejo Gutiérrez Viñuales, Martín Gutiérrez Viñuales, Dinorah Gutiérrez Zaldívar, Ignacio Gutiérrez Zaldívar, Juan Gyselynck, Matilde Gyselinck, María Carlota Ibáñez, Juan Luis Isaza Londoño, Juan Sebastián López García, Berta Marco, Carmen Marco, Joan Oliver "Maneu", Miguel Muñoz, Alfonso Ortiz Crespo, Néstor Paz, Facundo Robledo Puch, Mirian Sartori Rodrigues, Miguel Angel Sorroche Cuerva, Paulina Troncoso, Rosalía y Humberto Ugobono, Leandro Valencia y Nelly Vargas.