



**Por una relectura
de la historiografía
del arte
latinoamericano a
partir de la noción
de “itinerario” de
Diana Weschler y
“Composiciones y
descomposiciones”
de María Soledad
García**



“La utopía de la modernidad protagonizada por las vanguardias artísticas de la primera mitad de siglo XX ha llegado a su fin. De sus postulados éticos, de su perspectiva política, de su ideología tecnológica ya no queda casi nada. El arte parece no poseer capacidad crítica importante frente al mundo actual. Sus propósitos se han convertido, en el mejor de los casos, en gestos narcisistas, en espectáculos aparentemente ritualizados, en discursos carentes de contenidos éticos”
(ANAYA LÓPEZ, 1997, P. 230).

Nace quineco Nasca }
Danza teatro dirigida por Gerardo Rocero
fotografía: Javier Palacios Coca }

“El arte se ha convertido hoy en un test de cultura”
(ADOUM, 1980).



Resumen

El presente ensayo analiza dos propuestas de relectura de la historiografía del arte latinoamericano hechas por dos investigadoras argentinas, con el fin de empezar a establecer qué preguntas se hacen hoy los(as) historiadores(as) del arte, hacia dónde dirigen sus esfuerzos y si hay entre ellos puntos de encuentro. La primera propuesta es la de Diana Weschler (2008), su trabajo plantea los siguientes interrogantes: ¿Es válido pensar el arte moderno latinoamericano por fuera de la perspectiva de las modernidades reflejas (Beck, 1986, 1996; Beck, Giddens, y Lash, 1994)?, ¿qué implicaciones tiene para la historiografía latinoamericana pensar la modernidad como co-producción?, ¿qué eventos nos permite pensar la categoría "itinerarios"?

La segunda propuesta es la de María Soledad García (2009), quien se pregunta qué elementos configurarían una historia crítica del arte, ¿cuáles principios historiográficos comprendería la labor de una historia crítica?, ¿cómo podría desarrollarse? Tanto el trabajo de Weschler (2008), como el de García (2009) permiten una primera aproximación a lo que se discute hoy en el terreno de la historiografía del arte latinoamericano, disciplina que por cierto, tiene una tradición de seis décadas en Argentina y en Colombia, apenas inicia.

PALABRAS CLAVE

Arte nuevo, itinerario, cosmopolitismo, co-producción, imagen dialéctica, montaje, composiciones-descomposiciones, extrañamiento.

For a rereading of Latin American art historiography, from Diana Weschler's concept of "Road Map" and María Soledad García's "Compositions and decompositions"

Abstract

This essay analyses two proposals for new readings of the historiography of Latin American art made by two Argentine researchers, to begin to establish what questions are asked today by art historians, where are they directing their efforts to, and if there are meeting points between them. The first proposal is that of Diana Weschler (2008). Her work raises the following questions: Is it valid to think about modern Latin American art outside the perspective of reflexive modernities (see Beck, 1986, 1996; Beck, Giddens, y Lash, 1994)? What are the implications for Latin American historiography of thinking about Modernity as a co-production? What events the concept "Road Map" enables us to think about?

The second one is that of María Soledad García (2009), who wonders what elements would shape a critical history of art: which historiographical principles would include the work of a critical history? How it might develop? Both works (Weschler, 2008 and García, 2009) give us a first approach to what is being discussed today in the field of Latin American art historiography, a discipline that has a tradition of six decades in Argentina, whereas in Colombia has just begun.

KEY WORDS

New art, road map, cosmopolitanism, co-production, dialectical image, montage, compositions-decompositions, estrangement.



Por una releitura da historiografia da arte latino-americana a partir da noção de "itinerário" de Diana Weschler e "composições e decomposições" de Maria Soledad García

Resumo

Este ensaio, analisa duas propostas de releitura da historiografia da arte latino-americana, feitas por duas pesquisadoras argentinas para começar a determinar quais perguntas são feitas hoje pelos(as) historiadores(as) da arte, para onde direcionam seus esforços e se existem pontos de encontro entre eles. A primeira proposta é a de Diana Weschler. Seu trabalho levanta as seguintes questões: Será válido pensar a arte moderna latino-americana fora da perspectiva das modernidades reflexivas?, Quais são as implicações para a historiografia latino-americana de pensar na modernidade como uma co-produção?, Quais acontecimentos permitem pensar a categoria "itinerários"?

A segunda é a de Maria Soledad García, quem se pergunta Quais fatores dariam forma a uma história crítica da arte?, Quais princípios historiográficos compõem o trabalho de uma história crítica?, e Como poderia se desenvolver?. Tanto o trabalho de Weschler, como o de García propõem uma primeira entrada para o que é discutido hoje no campo da historiografia da arte latino-americana; uma disciplina que certamente tem uma tradição de seis décadas na Argentina, e na Colômbia tem apenas começado.

PALAVRAS CHAVE

Arte novo, itinerário, cosmopolitismo, co-produção, imagem dialética, montagem, composições-decomposições, estranheza.



Frente a la dificultad de establecer consensos entre lo que hoy se considera "arte" y lo que no; frente a la deslegitimada vigencia de esta pregunta se impone una visión desencantada del arte en la posvanguardia. En el tono apocalíptico de algunos pensadores surge la afirmación de la imposibilidad de la experiencia en estos tiempos.

Esta crisis, sumada a un agotamiento progresivo de los grandes relatos, tiene raíces profundas que remueven los cimientos de la historiografía del arte. Es por ello que este ensayo se interesa en analizar dos propuestas de relectura de la historiografía del arte latinoamericano, para empezar a establecer qué preguntas se hacen hoy los(as) historiadores(as) del arte, hacia dónde dirigen sus esfuerzos y si hay entre ellos puntos de encuentro.

Para el caso se han tomado como referentes a Diana Weschler (2008) y a María Soledad García (2009), dos historiadoras del arte nacidas en Argentina y dedicadas a problemas similares: poner en cuestión la historiografía del arte latinoamericano; entablar cruces entre experiencias continentales y personajes; y reflexionar acerca del tiempo en el relato histórico.

A partir del trabajo realizado por Diana Weschler en su ensayo *Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo* (2008), se abordarán los siguientes cuestionamientos: ¿Es válido pensar el arte moderno latinoamericano por fuera de la perspectiva de las mo-





dernidades reflejas?, ¿qué implicaciones tiene para la historiografía latinoamericana pensar la modernidad como co-producción?, ¿qué eventos nos permite pensar la categoría “itinerarios”?

De la propuesta de tesis doctoral de María Soledad García (2009), se revisarán los siguientes interrogantes: ¿qué elementos configurarían una historia crítica del arte?, ¿cuáles principios historiográficos comprendería la labor de una historia crítica?, ¿cómo podría desarrollarse?

Itinerarios

Diana Weschler (2008) se traza dos objetivos en su ensayo *Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo*: primero, la relectura del proceso de consolidación de un proyecto moderno en las primeras décadas del siglo XX y la posición de las metrópolis latinoamericanas en él; y segundo, cuestionar la historiografía artística relativa a ese período.

La versión canónica de la historiografía del arte occidental ha difundido una imagen de París a principios de siglo XX, como una ciudad visitada por artistas provenientes del mundo entero, merced a la atracción ejercida por la intensa vida cultural de la metrópoli (esta imagen coincide con *Moulin Rouge*, versión llevada al cine por Luhrmann, 2002). El relato oficial cuenta que los artistas latinoamericanos no fueron la excepción: venidos de un contexto donde la tradición fue borrada por la colonización, su misión consistió en entrar en contacto con la escena cultural europea y “trasplantar” sus modelos al regresar a sus países de origen. Esta visión se sintetiza en la siguiente cita de Jorge Enrique Adoum (1980, p. 211):

El genocidio cultural de la Conquista consistió en cortar la prolongación de las raíces. A diferencia de lo que aconteció en África (y con la población negra de América latina, en el Brasil y las Antillas) lo que pudo haber sido tradición, no son sino reliquias de un pasado que no tuvo continuidad [...] Al Artista latinoamericano no le dejaron mucho que heredar: le pusieron un arte ajeno en el bolsillo y luego lo acusaron de ladrón. Y su desamparo fue tan grande que comenzó a cultivar localmente los modelos trasplantados de fuera y a tratar de inventarse con ellos una tradición, aun cuando no fuera sino un mestizaje artístico.

La idea de la existencia de tradición² como requisito previo de modernidad, y de su ruptura, como condición de un arte de vanguardia, no será abordada en este ensayo. Interesa aquí la idea de “arte ajeno” y la de “modelo trasplantado”. Vista desde esta perspectiva, la modernidad se produce fundamentalmente en una metrópolis—París—³, donde los inmigrantes adquieren los elementos “formales” del modelo⁴, lo copian y lo reproducen al arribar a sus respectivos países⁵.

La modernidad, como ya lo habían señalado Marshall Berman y Walter Benjamin, está estrechamente relacionada con un nuevo modo de vida en la ciudad, con lo que Louis Wirth (2005) denomina el modo de vida urbano. En este sentido, Diana Weschler (2008) vincula el problema del arte latinoamericano en el siglo XX al de las diferentes experiencias de la modernidad y su relación con las metrópolis.

Weschler (2008) inicia su crítica anunciando que esta relación ha sido entendida en una sola vía; su relectura de lo que llama “arte nuevo”⁶ apunta justamente a com-

² Entendida como solución de continuidad con el pasado. Idea trabajada por Giorgio Agamben y Alicia Catalán en *El hombre sin contenido*.

³ Esta visión aceptada por estudiosos del arte de latinoamericano se aprecia en los títulos y el desarrollo de trabajos como *París y las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX*, de Natalia Gutiérrez.

⁴ A la manera de los estudiantes del profesor de *Tiempos difíciles* (Dickens, 1903), cuyas mentes eran consideradas como jarritos (receptáculos) que el maestro llenaba con el agua de sus conocimientos.

⁵ Desde esta perspectiva, la historiografía del arte ha tenido como función el establecimiento de los nombres de artistas, movimientos y obras que pertenecen a contextos específicos y circulan luego, como imágenes de espejos deformados, en Latinoamérica.

⁶ Según señaló en una reciente conferencia presentada en la Universidad Nacional de Colombia, invitada por Ivonne Pini y



prender las dos primeras décadas del arte latinoamericano en el cono sur, desde la mirada de “un vasto proceso de intercambios y migraciones” (Weschler, 2008, p. 2). Para Weschler, el cosmopolitismo, el cubismo y el arte nuevo, son “partes constitutivas del proceso de integración de las metrópolis latinoamericanas dentro de un proyecto moderno que se resignifica en la trama socio-histórico-cultural de nuestras naciones”.

Por una parte, la autora reconoce la importancia del aporte teórico de Berman a la hora de pensar la modernidad: “Lo que busco situar así es la idea de que este proyecto moderno merece ser pensado, como lo ha sugerido Marshall Berman (1999), como un proyecto integral e integrador”. En sus palabras, “el proceso de modernización se expande—en el siglo XX—para abarcar todo el mundo, y la cultura mundial del modernismo logra espectaculares progresos en el arte y el pensamiento”. Pero a la vez, se apoya en Perry Anderson para hacer una crítica a la idea de de modernidad como un proceso homogéneo, dentro de un tiempo histórico continuo:

Si bien el planteo de Berman intenta recuperar en todo su potencial la dialéctica de la modernidad con sus tensiones dinámicas, flujos y reflujos entre pasado y presente, entre lo emergente y lo residual, construyendo a diario nuevas tradiciones, el proceso no es homogéneo como el exitismo de Berman sugiere. En este sentido, y asumiendo como propias las críticas que le hizo Perry Anderson, es necesario historizar en cada contexto las características que este proceso moderno adoptó.

Frente a la idea de tiempo histórico homogéneo que emerge de la sugerente propuesta de Berman, Anderson recupera una “temporalidad compleja y diferencial en la que los episodios o épocas eran discontinuos entre sí y heterogéneos en sí”. Es en esta tensión entre un tiempo histórico heterogéneo en donde se superponen y conviven temporalidades diversas y el desarrollo de procesos que buscan un alcance mundial, como el del proyecto moderno... (Weschler, 2008).

Teniendo en cuenta que el proyecto moderno—al menos desde lo teórico como lo planteó Berman—es de alcance mundial, es integral e integrador, Diana Weschler (2008) pone en evidencia que se ha sostenido un error en la historiografía del arte latinoamericano al intentar reducirlo a un proyecto metropolitano europeo. Para ella:

El debate moderno en el ámbito de las artes visuales, se da en el marco de la inserción de metrópolis latinoamericanas dentro de un proyecto moderno más amplio que enlaza los diferentes espacios culturales a partir de lo que serán, unas décadas después, fuertes lazos de intercambio dentro de lo que podríamos definir —ya hacia los años treinta— como una cultura moderna mundializada (Weschler, 2008, p. 6).

Es por esto que propone “ensayar una lectura de la modernidad y del arte moderno como un proceso de co-producción, de convergencia, en el que participan y al que le dan forma actores y escenas culturales de distintas latitudes” (Weschler, 2008, p. 7). Dentro de esta propuesta de relectura que pone en el centro del análisis el concepto de modernidad como co-producción⁷, se hace necesaria también una nueva concepción del tiempo histórico. Al respecto, la temporalidad compleja y diferencial, discontinua y heterogénea de Anderson, es puesta en conversación con otra “política del tiempo”, la de Didi-Huberman:

Cabe introducir aquí la sugerente propuesta de Raúl Antelo cuando postula “otra política del tiempo: la del anacronismo”, que implica “al mismo tiempo, la inequívoca

La Maestría en Museología, es necesario evitar las connotaciones del término arte de vanguardia propuesto por Peter Bürger (1987), con quien está en desacuerdo debido a que las dos condiciones de este tipo de arte no se cumplen en el cono sur: no hay una lucha por parte de los artistas contra la tradición y tampoco hay en las primeras décadas del siglo XX unos artistas que se revelen contra el Arte como institución. Cita nutridos ejemplos, entre ellos el de Emilio Petorutti, quién exponía en Buenos Aires obras de corte cubista, y a la vez en La Plata, su ciudad Natal, paisajes; publicaba en revistas de tono conservador y a la vez en las de izquierda; exponía en los museos y fuera de ellos.

⁷ Justamente esta idea de la co-producción nos sitúa frente al problema de la autoría como ejercicio individual. Al respecto, hay una crítica muy interesante de Rosalind Krauss (1996, p. 42) a la idea de Arte como autobiografía: Una historia del arte que se opone militantemente a todo aquello que es transpersonal en la historia el estilo, el contexto económico y social, el archivo, la estructura queda significativamente simbolizada por una historia del arte convertida en historia del nombre propio.





singularidad del evento y la ambivalente pluralidad de la red”. Retomando a George Didi-Huberman, [se] afirma la necesidad de sostener la conciencia de que la historia sólo puede ser anacrónica (a través del montaje) y de que sólo podemos ambicionar una historia de los anacronismos (a través del síntoma) (Weschler, 2008, p. 7).

El desarrollo de esta propuesta excede los límites del ensayo estudiado, pero sería interesante cotejar esta propuesta con las desarrolladas en dos libros publicados por Weschler (Aznar y Wechsler, 2005; Weschler, 2004)⁸. Sin embargo, en este punto se comprende la necesidad de revisar la construcción del relato historiográfico del arte moderno: “para resituar en él los itinerarios latinoamericanos” (Weschler, 2008, p. 7).

La noción de itinerario tiene una doble acepción para Weschler; es tanto alusión metafórica a la “deriva mental de los artistas latinoamericanos” (Weschler, 2008, p. 7), como a “los recorridos concretos en el espacio, los viajes en uno y otro sentido—de América a Europa y viceversa—que realizaron como parte del programa moderno” (Weschler, 2008, p. 7). Este concepto de itinerario incluye las ideas de migraciones, imágenes, textos, personas, que permitan recuperar algunos aspectos de la dinámica contemporánea.

Weschler (2008) ilustra en su ensayo los recorridos de artistas como Segall, Rivera, Torres García, Emilio Petrucci, Rafael Barradas, Luis Vargas Rosas, Juan del Prete, por citar algunos de los “nómadas modernos”, que incluyen, además de París, viajes a Dresden, Milán, Barcelona, Madrid, Bruselas, Buenos Aires, Sao Paulo, Santiago de Chile o Ciudad de México.

Estas ciudades son “sitios de gran actividad y circulación de bienes culturales y simbólicos, así como espacios capaces de atraer y albergar a las gentes de los lugares más diversos y remotos: el nomadismo moderno” (Weschler, 2008, p. 10). Es por eso que la metrópoli produce en el inmigrante un “efecto estético decisivo”⁹, que se da “en el nivel de los lenguajes [...] El lenguaje comienza entonces a percibirse de una manera totalmente diferente: se desnaturaliza y se reflexiona sobre él” (Weschler, 2008, p. 10). De allí que la autora afirme que es por esta razón por la que las metrópolis son capaces de interactuar entre sí.

Después de señalar detalladamente artistas e itinerarios, Weschler concluye que “estas breves, o no tanto en algunos casos, migraciones de artistas e intelectuales a París y a otros centros, ponen en foco no sólo lo que le

⁸ Estos libros no están disponibles en alguna biblioteca o librería del país. Sin embargo, se adelantan gestiones para adquirirlos prontamente.

⁹ Weschler toma esta expresión de Williams.



viaje pudo haber operado en las historias de estos viajeros latinoamericanos sino lo que estas presencias operaron dentro de estos activos espacios culturales” (Weschler, 2008, p. 18).

Composiciones y descomposiciones

El artículo titulado *Composiciones y descomposiciones: reflexiones metodológicas sobre la interrupción y la crítica* (Weschler, 2009), expone las aproximaciones metodológicas que ha venido desarrollando la autora para su tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Colombia. Su proyecto de investigación se titula *Una constelación crítica sobre las historias del arte latinoamericano (1970-2000): reflexiones sobre la historia, la imagen y la escritura*.

María Soledad García (2009) parte de un objeto de estudio que se configura a partir de un grupo de publicaciones divulgadas entre los años 1970-2000, bajo la temática general de “historia del arte latinoamericano”. Estas publicaciones son agrupadas por la autora dentro de dos grupos bibliográficos: el primero, conformado por seis trabajos de tres historiadores latinoamericanos—Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha—, y “configura una muestra del universo historiográfico latinoamericano centrada, especialmente, en la reflexión teórica de los procesos artísticos de la región” (García, 2009, p. 2).

El segundo grupo está conformado por cinco publicaciones de diferentes géneros y reúne textos curatoriales de catálogos y una recopilación de ensayos, que permite evidenciar una multiplicidad de voces en torno a la producción artística latinoamericana: “originados, en su mayoría, por el creciente interés de coleccionistas, museos, críticos, galeristas, y del público en general por el arte latinoamericano” (García, 2009, p. 3) a partir de los 90’s.

El primero de estos grupos “considera que estas publicaciones logran resumir, complementar e inaugurar algunos de los debates más significativos del campo de producción de la disciplina” (García, 2009, p. 3), es por eso que García caracteriza a estas publicaciones como de perspectiva unitaria, es decir, publicaciones realizadas desde una sola voz y bajo la denominación de “autor”. El segundo grupo o supuesto de lectura, reúne producción bibliográfica centrada en el fragmento.







A partir de algunas reflexiones de Walter Benjamin sobre la historia, García (2009) se plantea como problema la relación entre historia del arte y crítica; considera que la crítica debe hacer parte de la historia y que para que ésto sea posible, las formas del relato deben poder dar cuenta no ya de los cánones según "periodo, movimiento, nombres, escuelas" y demás esquemas historiográficos, sino de un extrañamiento que permita ver otras relaciones entre las cosas que no estaban planteadas en la forma "naturalizada" de leer el texto.

Es por esto que García (2009) encuentra una similitud entre su proyecto de investigación (guiado por la búsqueda y el reconocimiento entre historia del arte y crítica) y los objetivos trazados por Foucault (2004) para la tarea de una genealogía de la historia: "[...] percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas—o al contrario—los retornos completos, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente" (Foucault, 2004).

El objetivo general de su proyecto es la construcción de una crítica de las historias del arte latinoamericano partiendo de la noción de imagen dialéctica propuesta por Benjamin (citado por García, 2009, p. 4). Así, el detalle de la imagen, lo accidental en el vínculo entre imagen y texto, las interrupciones del discurso, la discontinuidad del relato y la disyunción entre los elementos del discurso historiográfico, son las operaciones que García se propone realizar.

Para ello su propuesta metodológica aborda tres momentos: primero, un análisis sobre la idea de montaje en Benjamin y su relación con la reflexión metodológica para la historia; segundo, el planteamiento de la idea de "descomposición" como herramienta metodológica para el análisis del corpus bibliográfico; y tercero, el desarrollo de la idea de "composición" "no como instancia de conciliación entre cada parte sino como un momento de descripción de las tensiones" (García, 2009, p. 5).

Si bien el propósito de referenciar el artículo de García (2009) tiene como objetivo rastrear su propuesta de relectura de la historiografía del arte latinoamericano, no es tarea de este ensayo reconstruir cada uno de los tres momentos metodológicos propuestos por la autora.

Lo que se busca, teniendo como punto de partida las consideraciones ya mencionadas sobre su investigación, es retomar el hecho de que el problema del historiador del arte, desde esta perspectiva, es similar al que se enfrenta Benjamin cuando analiza el montaje: configurar una narración en la que los fragmentos no se subsuman a la totalidad, generando la ilusión de una linealidad en la narración, sino que intervengan en ésta para quebrar su continuidad (García, 2009, p. 6).

Es por esto que a García le interesa señalar la reflexión de Benjamin a propósito del teatro épico de Brecht, ya que en ella se hacen explícitas las estrategias que se requieren para propiciar el extrañamiento de situaciones concretas: el valor del gesto y de la interrupción (García, 2009, p. 11). El extrañamiento tiene como finalidad la desarticulación y el detenimiento del instante detenido porque Benjamin no quiere un público sumergido en la pieza, sino uno que pueda verla como parte de su propia experiencia (M. S. García, comunicación personal, 10 de diciembre de 2009).

Por otra parte, la propuesta metodológica para una relectura de la historiografía del arte latinoamericano, hecha por García, plantea que el corpus bibliográfico, objeto de estudio, será descompuesto a través de la cita y el fragmento. La noción de descomposición tiene una doble acepción para la autora: dañar y disociar. Esta noción le permite "trabajar desde las oposiciones, lo paradójico e irreconciliable que distancia y diferencia cada elemento". (García, 2009, p. 16). En este punto también afirma que:

Es posible ilustrar el espacio de una constelación en este proyecto. Los fragmentos de los textos historiográficos y las imágenes de reproducción de las obras de arte se encuentran sobre un fondo homogéneo que hila cada segmento en un discurso continuo: la historia del arte latinoamericano. Este proyecto intentará interrumpir tal continuidad, en primer lugar, cuestionando las nociones de historia y las de arte con las que se sostiene cada segmento; en segundo lugar, en la descripción de diferentes asociaciones, nuevas tensiones y enlaces entre cada fragmento (García, 2009, p. 17).

En esa descomposición del discurso historiográfico, la autora considera necesario detenerse en las reflexiones de Benjamin sobre la imagen dialéctica y su crítica a la noción de progreso en la historia. Señala que la imagen dialéctica poco tiene que ver, en Benjamin, con el sentido tradicionalmente dado a la imagen como pura visualidad; es más bien la interrupción en el curso del lenguaje histórico y, citando a Benjamin:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras la relación con el presente es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son au-





ténticas imágenes (esto es, no arcaicas) y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje (Benjamin y Tiedemann, 2005, p. 464; citado por García, 2009, p. 19).

Hacia el final de su propuesta, García (2009) circunscribe la categoría de lenguaje a la noción de escritura. Se veía en la propuesta de Weschler (2008) la idea, a partir de Hubermann, de considerar una noción de tiempo no lineal, anacrónico, que permita integrar esas modernidades al discurso historiográfico, que aunque simultáneas en algunos casos, conjugan temporalidades distintas. En García (2009), lo que tiene que ver con la temporalidad del relato histórico está relacionado—a partir de Benjamin—con el discurrir de la imagen dialéctica, que no afecta exclusivamente la comprensión de las prácticas y de los procesos artísticos, sino sobre todo, debe transformar la escritura misma de la historia.

Desde la propuesta de García (2009), valerse del montaje para acercar la historiografía del arte latinoamericano a las lógicas del extrañamiento, es tarea de una historia crítica en la que historiadores y no especialistas abandonen el lugar de espectadores sumergidos en el relato de la historia. Su propuesta de valorar los fragmentos por sobre el relato total (de una sola voz), permite poner en evidencia tensiones entre ellos, obviadas dentro del relato lineal de la historiografía del arte latinoamericano. Finalmente, la posibilidad de crear nuevas relaciones entre esos fragmentos nos dará nuevas luces para comprender la historia del arte latinoamericano, en la que al parecer, lo fundamental ya se había dicho.

Bibliografía

- Adoum, J. E. (1980). 'El artista en la sociedad latinoamericana.' En D. N. Bayón (Ed.), *América latina en sus artes*, 207-216. México: Siglo XXI.
- Agamben, G., y Viana Catalán, A. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Anaya López, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Aznar, Y., y Wechsler, D. (2005). *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Beck, U. (1986). *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Beck, U. (1996). 'Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne.' En U. Beck, A. Giddens y S. Lash (Eds.), *Eine Kontroverse*. Frankfurt: Suhrkamp. Reflexive Modernisierung.
- Beck, U., Giddens, A., y Lash, S. (1994). *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Stanford: Stanford University Press.
- Benjamin, W., y Tiedemann, R. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berman, M. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México; Madrid: Siglo XXI.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Dickens, C. (1903). *Tiempos difíciles*. París: Garnier Hermanos.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- García, M. S. (2009). 'Composiciones y descomposiciones: reflexiones metodológicas sobre la interrupción y la crítica.' En J. Ramírez Nieto (Ed.), *Textos (21) Documentos de historia y teoría*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Krauss, R. (1996). 'La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.' En R. Krauss (Ed.), *En el nombre de Picasso*. Madrid: Alianza.
- Weschler, D. (2004). *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la traición: Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Weschler, D. (2008). 'Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo: Itinerarios latinoamericanos.' En E. Carmona (Ed.), *El cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica.
- Weschler, D. (2009). *Composiciones y descomposiciones: reflexiones metodológicas sobre la interrupción y la crítica*. Manuscrito no publicado.
- Wirth, L. (2005). *El urbanismo como modo de vida*. *Bifurcaciones*, 2, 1-15. Obtenido desde http://www.bifurcaciones.cl/002/bifurcaciones_002_reserva.pdf
- 20th Century Fox Home Entertainment (productora). (2002). *Moulin Rouge!* [Video] Luhrmann, B. (Director). Beverly Hills: 20th Century Fox.