

# Entre EEUU y América Latina

## Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta. V. 1

Autor:

Serviddio, Luisa Fabiana

Tutor:

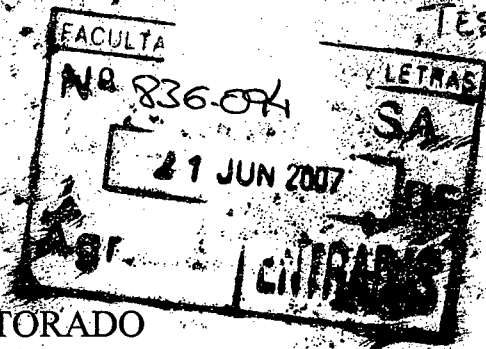
Giunta, Andrea

2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

TESIS  
5-1-8



TESIS DE DOCTORADO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Título de la tesis:  
ENTRE EE.UU. Y AMERICA LATINA:  
ARTE LATINOAMERICANO Y DISCURSO  
CRITICO DURANTE LA DECADA DEL SETENTA

Director de tesis: Dr. Andrea Graciela Giunta

Doctoranda: Luisa Fabiana Serviddio

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Junio de 2007

TESIS  
5-1-8

## Tabla de Contenidos

Introducción.....	3
Primera parte. Arte vs. medios masivos en la competencia por el gusto popular. ....	24
Capítulo uno. Consumo popular y popularización del arte culto en la reformulación del arte latinoamericano. ....	24
Capítulo dos. Ciencia como utopía del arte: Juan Acha.....	54
Segunda parte. Crisis del estatus de la obra de arte.....	93
Capítulo tres. Incidencia del pensamiento alemán en el debate de la teoría del arte latinoamericano.....	93
Capítulo cuatro. La reacción conservadora: Jorge Romero Brest.....	125
Tercera parte. El arte como representación de la identidad cultural latinoamericana.....	172
Capítulo cinco. Arte latinoamericano y colonialismo cultural: Marta Traba....	172
Capítulo seis. Los simposios de la crítica: en busca de la identidad.....	220
Capítulo siete. Las exhibiciones de arte latinoamericano: poéticas alternativas como lugar de la identidad.....	246
Consideraciones finales. ....	278
Fuentes utilizadas.....	285
Fuentes primarias .....	285
Fuentes secundarias.....	288

0 1 1 1 1 1

## Introducción

### 1. Presentación del tema.

Este trabajo parte de la teoría y la crítica de arte en América latina como un campo de investigación específico, y pretende establecer y seguir, a través de los debates que se sucedieron en ella a lo largo de los años sesenta y setenta, algunos ejes problemáticos que marcaron la crisis de la modernidad en la escena del arte. Si fue en el período de la segunda posguerra cuando el proceso modernizador tomó impulso en América latina —en mayor o menor grado de acuerdo al país—, fue en las décadas del sesenta y setenta cuando se produjo una verdadera explosión y masificación del consumo cultural de productos de la industria cultural en la región. ¿Cómo reaccionó la crítica de arte a ello? ¿Cómo imaginó entonces las posibilidades futuras del arte latinoamericano? ¿Y cómo visualizó su propio rol en ese escenario cambiante? Estas serán algunas de las preguntas que este trabajo intentará responder.

Las raíces estilísticas de la crítica de arte moderno en América latina pueden hallarse en el periodismo y la crítica literaria. A partir de la publicación de José León Pagano *El arte de los argentinos* —compendio de sus críticas para el periódico *La Nación*—, prevaleció en la historiografía del arte nacional un modelo de análisis e interpretación que extrapolaba los esquemas ya establecidos para la historia del arte europeo y establecía correspondencias técnicas, formales y temáticas con éste para evaluar la excelencia del arte nacional, creándose una manera de reflexionar sobre la historia cultural argentina que miraba siempre desde lo ajeno.<sup>1</sup> Aún en 1960, formaba parte del repertorio común de la crítica de arte local el analizar el desarrollo de la historia del arte argentino mediante esta clave interpretativa. No solamente críticos del espectro más conservador como José León Pagano, sino aún aquellos embarcados en la promoción del arte nuevo, como Cayetano Córdova Iturburu, admitían esta conceptualización. La filiación con el arte europeo no dejaba nunca de marcar la cronología desfasada, cierto grado de “retraso” en el desarrollo de la renovación

---

<sup>1</sup> Cfr. Marcelo Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti entre los espejos”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, Tomo III, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1994, pp. 789-802.

artística argentina respecto de las vanguardias de los centros occidentales: la producción plástica nacional quedaba de esta forma siempre devaluada o en falta.

También en otros países de América latina esta perspectiva universalista parecía la más indicada para interpretar la puesta al día del arte latinoamericano en la escena del modernismo de posguerra. Este modelo de análisis condensó en la labor de críticos e historiadores como Jorge Romero Brest y Julio Payró en la Argentina, u Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón y Justino Fernández en México.

En Colombia la crítica de arte Marta Traba, desde las páginas del diario *El Tiempo*, defendió la autonomía del arte y su sustento en valores universales que trascendían tiempo y lugar. Ya se ha estudiado cómo Traba, dentro de un marco claramente eurocéntrico y modernista, erigió en principios fundamentales de la crítica de arte la objetividad y el conocimiento de las corrientes de arte internacionales: éstos eran los instrumentos más adecuados para reconocer los valores y el grado de calidad de las expresiones artísticas locales.<sup>2</sup>

La década del sesenta vio producirse en la escena artística latinoamericana e internacional un profundo cambio estético, un quiebre del paradigma modernista: el sistema evolutivo del arte moderno -fundado en el concepto de autonomía- entraba en crisis. Algunos críticos latinoamericanos, que habían introducido el modernismo en la región, reaccionaron contra la nueva situación del arte: fue el caso de la mencionada Marta Traba. Otros en cambio, como Jorge Romero Brest, intentaron reformular su modelo modernista.<sup>3</sup>

El debate acerca de la formulación tradicional del arte latinoamericano -a contraluz del "arte universal" occidental- se extendió sin embargo durante la década sucesiva en América latina, denunciando el carácter neocolonial de las posturas internacionalistas. Distintos simposios, exhibiciones y publicaciones reunieron a críticos y artistas en la discusión de una nueva metodología de análisis para una nueva historia del arte, que pudiera configurarse como propiamente latinoamericana, y fuera útil para pensar el arte del futuro en la región. El caso ejemplar lo constituyó la labor del crítico peruano (emigrado a México) Juan Acha.

---

<sup>2</sup> Florencia Bazzano-Nelson, "Marta Traba: En defensa de la crítica de arte", *The Conundra of Vision: Reflexivity in Latin American Visual Culture*, Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities, University of Cambridge, 18/19 de febrero de 2005.

<sup>3</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Acusada de errática, poco rigurosa y siempre dependiente de disciplinas más establecidas como la crítica literaria, la crítica y la teoría del arte consiguieron no obstante ello en los setenta articularse como un lugar de enunciación específico: constituyó así un espacio legítimo y diferenciado de producción cultural. Allí se concentraron los debates respecto del nuevo escenario que el enorme avance de los productos de la industria cultural en América latina imponía a la práctica artística y crítica latinoamericana, pues la crisis que se producía conllevaba un replanteo epistemológico general, del que ningún constituyente del campo artístico quedaba exento.

Esta tesis se enmarca en el nuevo horizonte que la práctica artística latinoamericana encontró en la segunda mitad del siglo XX con la ampliación de la modernización económica, social y cultural en América latina. Los debates en la crítica de arte germinaron en dicho contexto, y adquirieron real dimensión en la década del setenta. Ese horizonte fue conformándose con la llegada abrumadora de los productos de la industria cultural (telenovelas, comics, cine de Hollywood, etc.) y su competencia con la producción artística tradicional –con la consecuente crisis del status de la obra de arte-; la contienda cultural con Estados Unidos –en la que Latinoamérica parece relevar simbólicamente a Europa y constituirse paulatinamente en el nuevo referente oposicional imaginario-; la homogeneización paulatina del gusto popular frente a la promovida democratización de la cultura; y la crisis del rol de la crítica como intérprete en el nuevo escenario.

No deseo historizar tendencias o movimientos del arte latinoamericano en aquellos años; tampoco es mi intención realizar una historia de la trayectoria individual de ciertos artistas o críticos. Se trata más bien de analizar los discursos críticos y su articulación con ciertas poéticas artísticas, e interpretar la distancia entre éstas y los discursos crítico-interpretativos a la luz de los problemas mencionados. ¿Estuvo siempre la crítica a la zaga de las realizaciones artísticas? ¿Funciona siempre el arte de forma anticipatoria? ¿Es posible en algunos casos encontrar, en las teorías elaboradas en la época, conceptos que fructificarán más tarde?

La producción teórica de Marta Traba, Jorge Romero Brest y Juan Acha, así como los debates de los críticos de arte en coloquios y sobre arte latinoamericano contemporáneo, constituirán los puntos de partida de aquellos problemas. Subyacen al anhelo de *latinoamericanismo* posiciones divergentes que señalaban –principalmente a través de los tres teóricos mencionados- distintas salidas posibles a la crisis de la

escena artística. Pero también se verá que, frente a la aparente multiplicidad de posicionamientos, las coincidencias teóricas en todos esos debates armaron el sentido común de la época, conformando así a través del discurso -contrapunto de la práctica artística- un recorrido posible de la historia cultural de América latina en esos años. Esa historia recupera viejas discusiones de la escena del arte en la región –como el tema central de la identidad- y adquiere la fisonomía propia al contexto analizado.

## 2. Estado de la cuestión.

Las contribuciones al estudio de la crítica de arte en América latina cuentan fundamentalmente con la investigación –antes citada- de Andrea Giunta<sup>4</sup> en referencia al papel central desplegado por el crítico argentino Jorge Romero Brest, y el trabajo de Florencia Bazzano-Nelson en relación con la crítica argentina (emigrada a Colombia) Marta Traba:<sup>5</sup> estos estudios constituyen los principales antecedentes de la presente investigación. La figura del teórico peruano Juan Acha –que desempeñó un rol protagónico en los debates de la crítica en los setenta- no ha sido aún exhaustivamente investigada si bien existen algunos trabajos críticos al respecto.<sup>6</sup> Se tendrán en consideración también los aportes de Diana Wechsler sobre la formación de la crítica de arte especializada en la Argentina en la década del veinte.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *Op.Cit.*; más recientemente “Rewriting Modernism: Jorge Romero Brest and the Legitimation of Argentine Art”, en Inés Katzenstein (Ed.), *Listen here now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004, pp. 78-92, y “Ver y Estimar. Una revista, una asociación”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 19-33.

<sup>5</sup> Florencia Bazzano-Nelson, *Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959*, Disertación doctoral, University of New Mexico, 2000; *From Global to Regional: Marta Traba's Definitions of Latin American Art*, ponencia presentada en *Culture: Capital: Colony*, 28th Association of Art Historians Annual Conference, University of Liverpool, 5 al 7 de abril de 2002; “From Marta Traba to Sister Wendy: Arte por la Tele”, *Studies in Latin American Popular Culture*, University of Arizona, Vol. 22, 2003; y el prólogo a la nueva edición de Marta Traba, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005, pp. 9-32.

<sup>6</sup> He analizado algunos aspectos de su pensamiento en “La crítica de arte en América Latina: entre el modelo universalista y el latinoamericanista”, *Discutir el Canon. Tradiciones y Valores en Crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, X Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Buenos Aires, 2003, p. 89-100.

<sup>7</sup> Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, Buenos Aires, UBA, 2004.

Respecto a Jorge Romero Brest, resultan relevantes a su vez la investigación de Wechsler sobre sus contactos con la sociología del arte,<sup>8</sup> así como el análisis de Laura Malosetti Costa sobre Romero Brest y la historiografía del arte argentino.<sup>9</sup>

Respecto a Marta Traba, será fundamental también la compilación de sus artículos y críticas dirigida por Emma Araujo de Vallejo.<sup>10</sup>

Como antecedentes de los problemas que esta investigación propone abordar, cabe citar los trabajos realizados por Shifra M. Goldman,<sup>11</sup> Eva Cockcroft,<sup>12</sup> Félix Angel,<sup>13</sup> Beverly Adams<sup>14</sup> y el citado de Andrea Giunta.<sup>15</sup> Ellos toman en consideración el rol de las instituciones norteamericanas como importante factor de análisis del arte latinoamericano, teniendo en cuenta las relaciones entre políticas institucionales, discursos críticos y poéticas. Giunta analiza los discursos sobre arte latinoamericano como parte de un nuevo engranaje discursivo internacional que está generando una necesidad de delinear qué es Latinoamérica, cuál es su identidad; por ende, no era exclusivamente latinoamericano, sino que formaba parte de una dinámica de diálogo intercultural en la que los Estados Unidos tiene un rol protagónico.

Estos estudios interesan a mi trabajo por lo tanto en la medida en que abren la posibilidad para pensar los discursos sobre arte latinoamericano como un lugar de

---

<sup>8</sup> Diana B. Wechsler, "Hacia la delimitación de una crítica sociológica en la Argentina", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 221-240.

<sup>9</sup> Laura Malosetti Costa, "Romero Brest y la historiografía del arte argentino", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra...*, *Op. cit.*, pp. 283-291.

<sup>10</sup> Emma Araujo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984.

<sup>11</sup> Shifra M. Goldman, *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994; "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural* No. 85, México, octubre de 1978, pp. 33-44.

<sup>12</sup> Eva Cockcroft, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social", en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221.

<sup>13</sup> Félix Angel, "La presencia latinoamericana", en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 222-283.

<sup>14</sup> Beverly Adams, "'Calidad de exportación': Institutions and the Internationalization of Argentinean Art 1956-1965", ponencia presentada en el XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, 1996.

<sup>15</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *Op. Cit.*



intersección y contraste entre culturas, cruce cultural de miradas entre Estados Unidos y América latina.

En lo que hace a una caracterización general del campo cultural latinoamericano, fue señero el trabajo realizado en la década del '70 por la crítica literaria norteamericana Jean Franco.<sup>16</sup> Los estudios de Oriana Baddeley y Valerie Fraser,<sup>17</sup> y aún los de Shifra M. Goldman, son deudores de este texto. En particular será un antecedente muy importante para este estudio el tipo de trabajo interdisciplinario de Goldman, quien analiza no sólo las producciones artísticas sino también la labor de instituciones norteamericanas y las mismas exhibiciones y simposios de arte latinoamericano sin dejar de contemplar las cuestiones políticas y económicas implicadas en ellos como parte fundamental del estudio.

La tesis reciente de Claudia Gilman<sup>18</sup> analiza exhaustivamente los dilemas de compromiso político que los escritores de América latina debieron enfrentar en un período que, a partir de la Revolución Cubana de 1959, exigió conciliar la agenda política y la cultural.

Las revisiones sobre la teoría y crítica de arte moderno que se han realizado desde la historiografía del arte norteamericano constituyen también para nuestro trabajo un punto de partida en relación con la crisis del paradigma evolucionista moderno. Los escritos de T. J. Clark,<sup>19</sup> Thomas Crow<sup>20</sup> y Serge Guilbaut<sup>21</sup> serán claves en la construcción de una escena de referencia global para la crítica de arte regional. Pues no obstante la gravitación cultural europea en la región, veremos que

---

<sup>16</sup> Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, (rev. ed.), Harmondsworth, Penguin Books, 1970. Más recientemente, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

<sup>17</sup> Oriana Baddeley y Valerie Fraser, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Londres y Nueva York, Verso, 1989.

<sup>18</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

<sup>19</sup> Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction", en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, MIT Press, 1992.

<sup>20</sup> Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

<sup>21</sup> Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, MIT Press, 1992; *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

algunos críticos latinoamericanos como Jorge Romero Brest y Marta Traba mantuvieron vinculaciones teóricas con aquella historiografía: Harold Rosenberg, Clement Greenberg y Dwight McDonald fueron leídos y repensados para el contexto latinoamericano, más allá de las manifestaciones en pos de la independización del pensamiento teórico regional.

Al ser la década del setenta un período relativamente reciente, son escasos los ensayos nacionales de historia del arte dedicados especialmente a éste. Se tendrán por antecedentes los valiosos aportes de Álvaro Medina en referencia al arte colombiano,<sup>22</sup> y de Oscar Terán, Mercedes Casanegra y Daniel Link respecto al arte argentino.<sup>23</sup>

También en el espectro latinoamericano son pocos los trabajos que se han propuesto un estudio profundo del período específico de 1970. En términos generales, la mayor cantidad de bibliografía disponible sobre arte latinoamericano de esta década está compuesta por trabajos monográficos sobre artistas. Los esfuerzos generalizadores por trazar un panorama abarcador del arte de América latina realizados por las publicaciones de la UNESCO<sup>24</sup> a mediados de la década de 1970, y los posteriores emprendidos por Damián Bayón<sup>25</sup> a inicios de los 80s, se considerarán como importantes fuentes de información.

A éstos le siguen los catálogos publicados en conjunción con exhibiciones. Aquellos editados en la década de 1980 por Holliday Day y Hollister Sturges<sup>26</sup> y Jacqueline Barnitz<sup>27</sup> ya incorporaban textos críticos siguiendo ejes problemáticos característicos del arte latinoamericano, con resultados fructíferos.

---

<sup>22</sup> Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978 y *El arte del Caribe colombiano*, Cartagena, Gobernación del Departamento de Bolívar, 2000.

<sup>23</sup> AA.VV., *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica de Argentina y Fundación Arte BA, 2004. Me refiero a los textos del catálogo que acompañó la exhibición: Oscar Terán, "Cultura y política en la década de 1970"; Mercedes Casanegra, "Entre el silencio y la violencia"; Daniel Link, "Los setenta: crisis de la literatura y algunos nombres propios".

<sup>24</sup> Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, Serie América Latina en su cultura, México, Siglo Veintiuno y Unesco, 1983 (4ta. Edición).

<sup>25</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, 1991 (2da. Edición corregida y aumentada); *Historia del arte hispanoamericano: Siglos XIX y XX*, Madrid, Alhambra, 1988; *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelona, Ediciones del Serbal/UNESCO, 1981.

<sup>26</sup> Holliday T. Day y Hollister Sturges (eds.), *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1987.

El análisis de las producciones artísticas latinoamericanas desde un acercamiento plástico-visual y estilístico sigue de todas maneras preponderando en muchos de los catálogos sobre arte latinoamericano, aún en aquellos que proponen un seguimiento histórico de su desarrollo y puentes con su contexto social y cultural. Entre éstos, cabe destacar el editado por Dawn Ades,<sup>28</sup> y más recientemente el de Jacqueline Barnitz.<sup>29</sup> Lo interesante de este último es que, al pertenecer la investigadora al ámbito académico norteamericano —ella es en efecto una de las especialistas en la materia en los EE.UU.— incorpora las últimas revisiones producidas en el ámbito universitario latinoamericano. Para mantener cierta claridad dentro de la gran brecha temporal que debe cubrir, Barnitz sigue un sistema estilístico de clasificación, y llegados los setenta mantiene la división un tanto forzada que separa por un lado la neofiguración, el pop y las ambientaciones, y por el otro el “arte político” (arte gráfico, pintura y conceptualismo).

Dentro de un espectro diferente de producción textual se dispone también de ensayos en catálogos recientes que no pretenden abarcar en forma exhaustiva la producción moderna latinoamericana, pero sí proponer nuevas lecturas teóricas. Algunos casos ejemplares son los textos de los catálogos editados por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea<sup>30</sup> que acompañaron las mega exhibiciones homónimas. Éstos siguen de cerca los guiones curatoriales propuestos para las exhibiciones, en un territorio teórico intermedio, entre la teoría y la historia del arte.

Para la problematización del arte pop, el arte minimal y la bisagra teórica entre modernidad y postmodernidad, se tomarán en cuenta algunos análisis

---

<sup>27</sup> Jacqueline Barnitz et al., *Latin American Artists in New York since 1970*, Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, University of Texas, 1987.

<sup>28</sup> Dawn Ades (ed.), *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, New Haven, Yale University Press, 1989.

<sup>29</sup> Jacqueline Barnitz, *Twentieth Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001.

<sup>30</sup> Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Heterotopías*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000; e *Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America*, Yale University Press y The Museum of Fine Arts, Houston, New Haven y Londres, 2004. De Mari Carmen Ramírez también “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Point of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York, 1999, pp. 53-71, una versión ampliada de “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, en Waldó Rasmussen et al., *Latin American Artists of the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York, 1993, pp. 156-167; y los comentarios a la nueva edición de Marta Traba, “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005, pp. 33-54.

contemporáneos, entre los que sin lugar a dudas Arthur Danto,<sup>31</sup> Andreas Huyssen<sup>32</sup> y Hal Foster<sup>33</sup> han realizado aportes fundamentales.

Dado que este estudio se propone abordar el problema del cambio de escenario que la irrupción de las producciones de los medios masivos –por ejemplo, la telenovela- provocaron en el campo cultural de América latina, se considerarán las investigaciones más recientes sobre la modernización económica y cultural en la región, las relaciones entre cultura y comunicación, la imbricación entre cultura popular y medios masivos, el pasaje a la cultura posescritural, las relaciones entre cultura oral y electrónica, y la desjerarquización de las estrategias cognitivas de la cultura massmediática propuesta por Marshall McLuhan – punto central a debatir en la crítica de arte, como veremos, durante el período estudiado -. Serán de gran utilidad entonces los estudios de José Luis Romero,<sup>34</sup> Víctor Bulmer-Thomas,<sup>35</sup> Jesús Martín Barbero,<sup>36</sup> las publicaciones de la Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación<sup>37</sup> -colección dirigida por Aníbal Ford-, así como sus trabajos señeros y otros más recientes.<sup>38</sup> Como una aproximación específica para investigar la

---

<sup>31</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Transiciones, 1997.

<sup>32</sup> Andreas Huyssen, *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

<sup>33</sup> Hal Foster, *The return of the real. Art and theory at the end of the Century*, October Books, Nueva York, 1996; *Diseño y delito, y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.

<sup>34</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1997 (1era. Edición 1976).

<sup>35</sup> Víctor Bulmer-Thomas, *La historia económica de América latina desde la independencia*, México, Serie Economía Latinoamericana, Fondo de Cultura Económica, 1998.

<sup>36</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987; "Culturas populares", en Carlos Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 49-60.

<sup>37</sup> Valerio Fuenzalida, *Televisión abierta y audiencia en América Latina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002; Rafael Roncagliolo, *Problemas de la integración cultural: América Latina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003; Guillermo Orozco Gómez (coord.), *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.

<sup>38</sup> Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985; Aníbal Ford, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

experimentación artística con los medios masivos de comunicación en la Argentina, también se tomará en consideración el trabajo de María José Herrera.<sup>39</sup>

### 3. Hipótesis de trabajo

1. Los problemas que ocuparon el debate de la crítica de arte en Latinoamérica entre la década del sesenta y setenta giraron en torno a cuatro cuestiones:

a) la gestación de un pensamiento crítico independiente del modelo universalista de análisis de las obras de arte;

b) la crisis de la obra de arte moderno frente a la nueva cultura visual de los medios masivos y su fisonomía futura;

c) la posibilidad de que el arte representara distintivamente a la cultura latinoamericana en el concierto mundial de propuestas plásticas;

d) la desconexión entre arte culto y gusto popular.

2. Las teorías del arte elaboradas por Juan Acha, Jorge Romero Brest y Marta Traba se ubicaron en el umbral histórico entre modernidad y posmodernidad. Anticiparon un esquema metodológico que defendió una perspectiva multicultural de análisis, y adelantaron nuevas posibilidades para el funcionamiento del arte dentro de un contexto ganado por el capitalismo y sus leyes. Sin embargo, no aceptaron ni incorporaron a sus tesis la fluida dinámica cultural entre los centros artísticos regionales e internacionales –exigiendo a los artistas latinoamericanos que sus producciones dieran cuenta en forma ostensible de su pertenencia cultural, cuando Latinoamérica ya estaba plenamente incorporada a la globalización-, y mantuvieron una visión determinista entre estilo e ideología.

3. El estudio de algunas obras de arte latinoamericano producidas en la década del setenta permite constatar una distancia epistemológica entre discursos críticos interpretativos aferrados aún a perspectivas modernas y prácticas artísticas plenamente integradas a la contemporaneidad. Esto es posible al comparar las teorías de algunos críticos en particular y las obras que sometieron a análisis; y al cotejar los temas debatidos en los numerosos simposios de la crítica, con las producciones presentadas en exhibiciones y bienales de arte latinoamericano.

---

<sup>39</sup> María José Herrera, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60", *Arte argentino del siglo XX*, FIAAR, Buenos Aires, 1997, pp. 69-114.

#### 4. Marco teórico metodológico

Este trabajo de investigación partirá del marco teórico metodológico general que da la historia social del arte. Como principal referente, se tendrán en cuenta los trabajos de Timothy J. Clark:<sup>40</sup> la búsqueda de un ejercicio profesional en el que la investigación no se torne una mera “actividad exterior”, sino que considere que “el así llamado contexto de la obra de arte no es un mero circundante, separable de la forma; es lo que el emisor o hacedor tiene como más concreto con qué trabajar: el contexto es texto, el contexto es el medium”. En efecto, este trabajo tiene entre sus objetivos identificar qué dilemas marcaron la historia cultural de América latina de los sesenta y setenta, y conformaron el *medium* que los artistas elaboraron a través de sus obras y los críticos articularon en sus teorías.

Serán centrales a su vez para esta investigación los estudios sobre la relación entre discurso y contexto de Mikhail Bakhtin<sup>41</sup> en su concepción de que “el discurso vive en el límite entre su propio contexto y un contexto ajeno, otro,” [lo que supone que] “todo emisor lucha por obtener una lectura sobre su propia palabra, y sobre su propio sistema conceptual que determina esta palabra, dentro del sistema conceptual ajeno de receptor que comprende”. Dicha tesis es fundamental para abordar el problema del encuentro entre culturas y la mirada del otro. Pues si bien, en cuanto a la consideración de factores culturales que refieran a la mentalidad propia de una cultura occidental norteamericana o latinoamericana, se tendrán en cuenta los trabajos de Michael Leja<sup>42</sup> y Walter Mignolo,<sup>43</sup> el análisis de Bakhtin sobre la dinámica de la comunicación –que puede aplicarse también al intercambio cultural- ayudará a no recaer en esquematismos esencialistas.

---

<sup>40</sup> Timothy J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, G.Gili, 1981; “Jackson Pollock’s Abstraction”, en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, MIT Press, 1992.

<sup>41</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.

<sup>42</sup> Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

<sup>43</sup> Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*, Michigan, The University of Michigan Press, 1995.

Por considerar a los gestores culturales del período como agentes de sentido, serán fundamentales los aportes de Thomas Crow.<sup>44</sup> En la medida en que, como propone Crow –siguiendo a Bakhtin-, la crítica y la teoría del arte construyen “horizontes de expectativas”, ellas deben por ende considerarse constitutivas de la escena artística: se ve así plenamente justificado el estudio del discurso crítico de la época.

Otros aportes teóricos fundamentales a la presente investigación para el estudio del choque entre culturas serán los trabajos de los historiadores de la cultura Richard Pells<sup>45</sup> y Richard Kuisel.<sup>46</sup> Investigando la historia de la propaganda cultural norteamericana hacia Europa a partir de la Guerra Fría y hasta la época contemporánea, ambos han advertido y demostrado claramente que una situación de choque cultural funciona como un disparador que fuerza a la redefinición y reactualización del sentido colectivo del ser en la comunidad que recibe y reelabora dicho impacto. La contienda con un *otro cultural* será siempre ocasión de un replanteamiento de la propia identidad en un determinado momento histórico, identidad siempre compleja, cambiante, borrosa, discutida, y arbitraria, más que simple, fija, distinguible, consensuada y dada -como observa Kuisel-, en definitiva un constructo colectivo imaginario. Para nuestro trabajo, esto significará que se considerarán dos lógicas activando simultáneamente los imaginarios: aquella más extensa en el tiempo, que recupera estereotipos culturales para darle inteligibilidad a la otra cultura; y una de más corto plazo que elabora los intercambios contemporáneos en el plano político, militar, económico y cultural.

Para el caso de las relaciones entre los Estados Unidos y América latina, Gordon Connell-Smith,<sup>47</sup> historiador especializado en la construcción del sistema interamericano, ha dado una contribución fundamental en este sentido, que nos será de gran utilidad. Connell-Smith reconstruye cómo desde los inicios del siglo XIX con

---

<sup>44</sup> Thomas Crow, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1999.

<sup>45</sup> Richard Pells, *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*, New York, Basic Books, 1997.

<sup>46</sup> Richard Kuisel, *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993.

<sup>47</sup> Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1977.

la Doctrina Monroe la acción imperialista de los Estados Unidos hacia el resto del hemisferio y las sucesivas reacciones de rechazo y desconfianza en Latinoamérica construyeron en el imaginario colectivo de ambas regiones estereotipos persistentes en el tiempo. En este respecto serán también útiles las reelaboraciones teóricas del estructuralismo clásico -desde una perspectiva histórica- de Norman Bryson<sup>48</sup> para la investigación de la construcción histórica de las significaciones.

En la línea del análisis cultural de Raymond Williams<sup>49</sup>, se considerará el estudio de las teorías del arte elaboradas por Juan Acha, Marta Traba y Jorge Romero Brest como forma de aprehender de qué manera vivieron las experiencias culturales los actores de aquella época. Las propuestas teóricas de Williams serán fructíferas para indagar, más que la ideología o concepción del mundo, las “estructuras del sentir” como *experiencias sociales en solución*, que en nuestro caso se referirán a las opciones imaginadas frente a la profunda crisis política, social y cultural vivida en Latinoamérica en los sesenta y setenta, procesos vivientes no derivados de otras formas sociales. También se tomará en consideración su análisis respecto a las diversas aplicaciones del término “ideología” en la historia del marxismo y cuáles fueron las opciones adoptadas en América latina.

En coincidencia con la propuesta de Williams, el análisis textual que Roland Barthes<sup>50</sup> sugiere en *S/Z* nos inscribe plenamente en una metodología de trabajo actual, que no persigue una estructura de pensamiento última y representativa, sino un trabajo de análisis progresivo, *una entrada a una red con mil entradas*. En este tipo de accionar, se trabajan los textos intentando *esparcirlos* en lugar de *recogerlos* en una estructura final. En particular esta propuesta nos libera de las pretensiones pasadas por construir una *antología* de la crítica de arte, así como también nos brinda un marco teórico flexible para sumergirnos en el análisis de las prácticas artísticas, las elaboraciones teóricas y aún las exhibiciones de arte como *textos* en el sentido barthesiano, y navegar entre unos y otros de forma libre, retornando periódicamente a algunos, recuperando cuestiones de otros, entre capítulo y capítulo.

---

<sup>48</sup> Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

<sup>49</sup> Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

<sup>50</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Buenos Aires, Silgo XXI, 2004 (1a. edición 1970).



A su vez, al abordar la problemática de la legitimación de determinados artistas latinoamericanos dentro de un campo artístico transnacional por parte de la crítica de arte, será fundamental la utilización de las herramientas conceptuales de Michel Foucault,<sup>51</sup> específicamente sus análisis en torno a la construcción del poder, así como también los aportes de Pierre Bourdieu<sup>52</sup> y Enrico Castelnuovo.<sup>53</sup>

En relación con la recurrencia de ciertos términos como “identidad”, “latinoamericanismo” o “ideología”, y con la puesta en juego de dominios discursivos de diversa índole (política internacional, discursos críticos, poéticas artísticas), se considerarán también los aportes de Michel Foucault en torno a la noción de constelaciones discursivas;<sup>54</sup> el autor entiende que, a diferencia del análisis del lenguaje y del análisis del pensamiento, “el análisis del campo discursivo [...] debe mostrar porqué no podía ser otro de lo que era, en qué excluye a cualquier otro”; la multiplicidad de los discursos sobre “Latinoamérica” será “el juego de las reglas que definen las transformaciones de esos diferentes objetos, su no identidad a través del tiempo, la ruptura que se produce en ellos, la discontinuidad interna que suspende su permanencia”.<sup>55</sup>

Para el estudio del problema de la dinámica cultural entre arte culto y cultura popular serán fundamentales referentes teórico-metodológicos los aportes de los sociólogos Claude Grignon y Jean Paul Passeron,<sup>56</sup> Néstor García Canclini,<sup>57</sup> el

---

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.

<sup>52</sup> Pierre Bordieu, *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

<sup>53</sup> Enrico Castelnuovo, *Arte, Industria y Revolución. Temas de historia social del arte*, Barcelona, Nexos, 1988.

<sup>54</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 53.

<sup>56</sup> Claude Grignon y Jean Paul Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

<sup>57</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995; “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en Néstor García Canclini y Carlos Moneta (coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 33-54.

historiador Carlo Ginzburg,<sup>58</sup> los teóricos de las relaciones entre cultura y comunicación Aníbal Ford<sup>59</sup> y Jesús Martín Barbero,<sup>60</sup> y los especialistas en semiótica de los medios masivos y transposición a narrativa mediática Oscar Steimberg<sup>61</sup> y Oscar Traversa.<sup>62</sup>

Los aportes de Ginzburg, uno de los principales referentes actuales del “método microhistórico”, nos servirán para problematizar las relaciones entre mentalidad popular y cultura de élite, y la dinámica y circulación cultural –que es más acertado pensar desde la circularidad e influencia recíproca entre cultura subalterna y cultura hegemónica-, e ingresar críticamente con estas herramientas al campo de debates sobre cultura popular y arte culto en la escena del arte latinoamericano de mediados de los sesenta y setenta. Las contribuciones de Ford y Martín Barbero inscriben en el ámbito latinoamericano de los años sesenta y setenta los problemas de la irrupción de los medios masivos. En este mismo sentido fueron fundamentales los aportes de Néstor García Canclini en su concepción de las culturas híbridas, y se tendrán en cuenta también sus consideraciones más recientes respecto a la circulación de bienes de la industria cultural en los medios masivos de Latinoamérica para interpretar sus modificaciones en el tiempo. Las contribuciones teóricas de Steimberg y Traversa serán fundamentales a la hora de analizar las modificaciones que se producen en la narración a través de la dramatización, los distintos mecanismos perceptivos que se ponen en juego frente al lenguaje visual del arte culto y el de los medios masivos, la complejización que plantea la multiplicación de canales de

---

<sup>58</sup> Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994 (1ª. Edición 1986); *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2001.

<sup>59</sup> Aníbal Ford, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

<sup>60</sup> Jesús Martín Barbero, *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México, FELAFACS, Gili, 1989. “Identidad, comunicación y modernidad en América Latina”, en Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (Ed.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag 1994, pp.83-110.

<sup>61</sup> Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.

<sup>62</sup> Oscar Steimberg y Oscar Traversa, *Estilo de Época y Comunicación Mediática I*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

transmisión de sentido, y los problemas de transposición del arte culto a las artes mediáticas.

Las contribuciones de Barbero, García Canclini y de la crítica literaria Nelly Richard<sup>63</sup> al pensamiento sobre posmodernidad en América latina serán asimismo claves para habilitar teóricamente el análisis sobre el quiebre epistemológico modernidad / posmodernidad que se produce en el período histórico que nos ocupa. Estas cuestiones tendrán importancia a la hora de estudiar las modificaciones que se producen en el pensamiento de la crítica y la teoría del arte sobre la crisis del status de la obra de arte moderno. Finalmente, para la revisión de la historiografía del arte moderno, serán relevantes los aportes de T. J. Clark,<sup>64</sup> Serge Guilbaut,<sup>65</sup> Fred Orton y Griselda Pollock,<sup>66</sup> y Thomas Crow.<sup>67</sup>

## 5. Organización de la tesis.

Como se verá en la descripción pormenorizada por capítulos, he querido organizar el presente trabajo siguiendo, como se señaló en la presentación, los ejes problemáticos que considero estructuraron los debates sobre arte latinoamericano contemporáneo en la década del setenta, y se conformaron al calor de los procesos de crisis de la década anterior.

Por ello la tesis se divide en tres partes principales.

La primera pone el foco de la atención en el problema de la relación entre arte y contexto. Se tratará la irrupción de los productos de la industria cultural como importante factor de modernización que se consolida en América latina en el período elegido, la forma en que se configura el gusto popular en el nuevo escenario, las

---

<sup>63</sup> Nelly Richard, "Latinoamérica y la Posmodernidad", en Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (Ed.), *Posmodernidad en la periferia...*, *Op. Cit.*, pp. 210-222.

<sup>64</sup> Timothy J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art", en Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, London and New York, Routledge, 2000, pp. 71-86.

<sup>65</sup> Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

<sup>66</sup> Fred Orton and Griselda Pollock, "Avant-gardes and partisans reviewed", *Op. Cit.*, pp. 211-228.

<sup>67</sup> Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996; "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1995, pp. 311-331.

estrategias de la crítica para enfrentar esa nueva competencia cultural, y la sociología como herramienta metodológica propuesta para el tratamiento de la cuestión. La segunda parte traslada el énfasis al problema del lenguaje visual y la percepción. Se centrará en la crisis de la modernidad y del status de la obra de arte, la pregunta por el futuro del arte en Latinoamérica, y la filosofía como metodología de análisis. La tercera parte se detiene en el problema de la articulación entre arte y cultura. Estudiará la nueva irrupción en el imaginario social regional de la necesidad y búsqueda de una identidad cultural diferenciada, la vinculación entre práctica crítica y responsabilidad ético-política, y la antropología estructural como otra opción analítica.

No obstante estas divisiones, se puede fácilmente advertir que los tres ejes se intersecan en todo momento, y resultaría imposible e inverosímil –dada la inextricable relación entre ellos- realizar análisis que separaran tajantemente estas cuestiones. Cada capítulo reenvía a los otros generando, espero, una dinámica circular. Por ese mismo motivo, si bien algunos analizan de manera más específica la labor teórica de Marta Traba, Juan Acha o Jorge Romero Brest, la intención será siempre poner el énfasis en las discusiones que mantenían con sus colegas y la polifonía de voces que se genera al comparar las ideas de cada uno de ellos.

Queda entonces establecido que no trabajaré sobre un eje diacrónico: el movimiento entre los sesenta y setenta será permanente. Al estudiar el problema de lo prehispánico como discurso convocante de la identidad, deberé remontarme aún más en el tiempo, hasta los años treinta del siglo XX. Cabe no obstante reiterar por qué los límites cronológicos de esta tesis serán aquellas dos décadas: el motivo refiere principalmente a la explosión de los procesos de modernización económica y cultural en América latina, materia que los discursos hilvanaron en sus tramas.

## **6. Resumen de cada capítulo.**

Primera parte: Arte vs. medios masivos en la competencia por el gusto popular.

Capítulo 1. Consumo popular y popularización del arte en la reformulación del arte latinoamericano.

El propósito de este capítulo será poner en primer término del análisis la cuestión del gusto popular, el éxito de los medios masivos de comunicación y sus contenidos –fundamentalmente la televisión- y la competencia que la industria

cultural le genera al arte latinoamericano tradicional. Se hará una introducción sobre la modernización cultural en América latina y la explosión del consumo televisivo. En función de este fenómeno también se analizarán las acusaciones que recaen en el arte tradicional por su imposibilidad de traducir plásticamente los “intereses colectivos”. Se quiere analizar con detenimiento qué implicaba, para los críticos y teóricos del arte culto, la disponibilidad de los nuevos productos de la industria cultural, que se interpretaron como elementos de democratización de la cultura por su consumo fácil - puesto que no requerían de mediadores o intérpretes-, pero también como herramientas de manipulación del gusto y la conducta. Todas estas cuestiones se seguirán leyendo cuidadosamente la producción teórica de Marta Traba, Juan Acha, Jorge Romero Brest, Néstor García Canclini, Damián Bayón. Se señalará el lugar del cartel cubano como ideal artístico de la época.

## Capítulo 2. Ciencia como utopía del arte: Juan Acha.

En el segundo capítulo se retomará el estudio de la labor teórica y crítica de Juan Acha, en conexión con su preocupación por las nuevas formas que debía adoptar el arte frente al cambio del contexto cultural y la irrupción de la industria cultural. Se analizará su participación como editor invitado de la revista *Artes Visuales*, las exhibiciones curadas durante los años setenta en el Museo de Arte Moderno de México, así como también sus deudas teóricas con Marshall McLuhan y Louis Althusser. Se hará hincapié en la preferencia de Acha por el artista mexicano Manuel Félguerez como posible artífice de ese arte del futuro: para ello se analizará el proyecto de arte por computadora presentado por el artista en la XIII Bienal de San Pablo de 1975. Se evaluará la distancia entre discurso plástico y discurso crítico a la luz de los resultados obtenidos por el artista y considerando las paradojas planteadas por las preferencias estéticas de Acha.

## Segunda parte: Crisis del estatus de la obra de arte.

## Capítulo 3. Incidencia del pensamiento alemán en el debate de la teoría del arte latinoamericano.

En este capítulo se analizará la crisis epistémica del modernismo y como este proceso puede verificarse en la puesta en duda de la obra de arte como objeto y en el rol del crítico de arte como mediador. Se considerará el impacto del pensamiento

filosófico alemán en las teorías del arte y en la intelectualidad latinoamericana. Se analizará la influencia de las teorías de la Escuela de Frankfurt -fundamentalmente de Herbert Marcuse, Theodor Adorno y Walter Benjamin- respecto a la crisis del objeto artístico y de su función crítica y negadora de lo real en las elaboraciones teóricas de Marta Traba y Jorge Romero Brest, y la influencia del pensamiento marxista en Juan Acha. El conocimiento de aquellas teorías posibilitó articular la reflexión en torno al problema del concepto de vanguardia, entendido alternativamente como ruptura, crítica o creación, y elaborar hipótesis respecto a la dinámica cultural en la sociedad latinoamericana. Se contextualizará la influencia del pensamiento filosófico alemán en relación a la importancia de la inmigración alemana de preguerra hacia Latinoamérica, y los emprendimientos culturales que contribuyeron a difundir aquellas ideas en la región, tomando el caso ejemplar de la revista cultural *Eco Revista de la Cultura de Occidente* -editada por Librería Buchholz-, de amplia circulación en el ambiente intelectual latinoamericano.

#### Capítulo 4. La reacción conservadora: Jorge Romero Brest.

En este capítulo se abordará el estudio de la labor teórica del crítico argentino Jorge Romero Brest durante los setenta en relación con el problema de la irrupción de los nuevos medios, el cambio de la percepción que ellos imponen en el público, la concomitante desactualización de los soportes tradicionales y la crisis del objeto obra de arte. Se analizarán sus nuevas tesis del *arte de la proposición*, el *arte para consumir* y el rescate del arte, y las conexiones con el debate sobre la muerte del arte, las teorías de Pierre Francastel, y las tesis de Heidegger. En un movimiento casi pendular de su pensamiento Romero Brest se debatió, desde 1966 a 1980, entre una apuesta hacia el arte más experimental, luego el diseño industrial y finalmente la pintura tradicional. También estudiaremos en qué medida los objetos y afiches de Edgardo Giménez -uno de los exponentes ejemplares del *arte para consumir*- y las pinturas de Guillermo Roux, articularon alternativamente su debate interno y las distancias entre discurso plástico y discurso crítico. Finalmente se considerarán, a través de sus artículos para la revista *Visión*, los motivos de su progresivo deslizamiento, desde su teoría del *arte para consumir* a principios de los setenta, hacia una postura más *latinoamericanista*, tolerante de las artes tradicionales latinoamericanas a fines de los años setenta, que desechó sin embargo el arte comprometido. Se articulará el debate sobre el carácter de la vanguardia en América

Latina con la postura divergente de Marta Traba respecto al pop argentino y la función del arte como crítica o creación.

### Tercera parte: El arte como representación de la identidad cultural latinoamericana.

#### Capítulo 5. Arte latinoamericano y colonialismo cultural: Marta Traba.

En este capítulo se estudiarán las variaciones que sufre el marco teórico-metodológico de la crítica de arte argentina (emigrada a Colombia) Marta Traba, desde sus intervenciones en la publicación cultural colombiana *Eco Revista de la cultura de Occidente*, a mediados de los sesenta, hasta inicios de los ochenta: todo ello, en el contexto de la crisis del campo artístico internacional y de los sucesos políticos internacionales. Hacia mediados de los sesenta, Traba elabora un nuevo modelo teórico regionalista, readaptando no obstante muchas de las ideas del modelo teórico evolutivo que había defendido décadas atrás. Se evaluará la influencia del pensamiento estructuralista francés abonando estas hipótesis, y las conexiones con las teorías de Dwight McDonald y Clément Greenberg respecto al kitsch y la industria cultural. A la luz de sus críticas al pop art en clave de contraste cultural con Latinoamérica, se analizará cómo Traba buscó establecer relaciones claras de sentido entre el arte y su contexto cultural de producción: para ello me detendré en el análisis que Traba propuso de los objetos de la artista colombiana Beatriz González, y en la distancia que es posible señalar entre discurso plástico y discurso crítico. Se pondrá de relieve su conceptualización de vanguardia latinoamericana, y la superación de teorías previas.

#### Capítulo 6: Los simposios de la crítica: en busca de la identidad.

En este capítulo se considerarán los nuevos planteos teóricos que se proponen en el ámbito del simposio sobre arte y literatura latinoamericana *Arte Latinoamericano Contemporáneo* organizado por la Universidad de Austin, Texas en 1975 y el *Ier Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas* realizado en Caracas en 1978. La necesidad de generar una manera distinta de pensar la artísticidad de lo latinoamericano llevó a algunos críticos como el peruano Juan Acha a proponer la elaboración de una teoría científica de la historia del arte que pudiera ser específicamente y solo latinoamericana: se estudiarán sus propuestas teóricas a este respecto. Se analizará cómo la necesidad de un nuevo modelo utópico de juicio crítico

-que fuera independiente de aquel producido en los centros artísticos, y pudiera reconocer y destacar al arte latinoamericano contemporáneo como práctica original y culturalmente diferenciada- se extendió a punto tal en América latina, que creó hacia finales de la década un nuevo consenso entre los críticos de arte latinoamericanos, respecto a los objetivos de una nueva disciplina que ellos debían contribuir a independizar: la historia latinoamericana del arte.

#### Capítulo 7: Poéticas alternativas como lugar de la identidad.

Este capítulo funcionará en contrapunto del anterior. En él se analizará las múltiples exhibiciones de arte latinoamericano realizadas en el período estudiado, y los estudios críticos que dieron marco a su recepción. Mientras que los simposios de la crítica intentaron sin éxito generar un criterio unificado para su enfoque, la multiplicidad de poéticas brindó muchas alternativas para definir lo latinoamericano. Se estudiará el lugar que el arte precolombino ocupó en actividades culturales organizadas por algunas instituciones artísticas muy activas en esos años —en lo que a cultura latinoamericana se refiere- como el Center for Inter-American Relations de Nueva York-. Asimismo me detendré en la lenta consolidación, a partir de los años sesenta, de lo prehispánico como articulación plástica exitosa de la identidad cultural regional en el ámbito internacional, tomando los casos de artistas como Gunther Gerszo y Marcelo Bonevardi. Se verá que las prácticas artísticas más promovidas serán aquellas que contengan indicios o marcas culturalmente distintivas de su pertenencia regional. Para los artistas en cambio, la militancia política y la práctica artística ya no serán actividades necesariamente dependientes la una de la otra.



## **Primera parte. Arte vs. medios masivos en la competencia por el gusto popular.**

### **Capítulo uno. Consumo popular y popularización del arte culto en la reformulación del arte latinoamericano.**

A mediados del siglo xx se produjeron cambios profundos en la estructura económica y social de América latina, que repercutieron en el paisaje urbano de la región. En este primer capítulo nos detendremos en la forma en que este proceso se desarrolló en el ámbito general de la cultura durante la década del setenta, período en el que se afirmó y su perfil se definió a los ojos de los intelectuales. Para ello nos referiremos a la expansión de hábitos culturales provenientes de Norteamérica, haciendo hincapié en la introducción de la televisión, y examinando cómo ello significó una puesta en crisis del sistema tradicional de valores, y el surgimiento de otros nuevos aparejados con el proceso modernizador. Nuestra intención será poner de relieve de qué manera este nuevo contexto impactó en la reflexión crítica sobre las prácticas artísticas. Del cotejo entre perspectivas críticas en apariencia disímiles, como las del peruano Juan Acha, el argentino Jorge Romero Brest y la colombiana Marta Traba, surgirán los problemas que estuvieron en la base de las principales preocupaciones de los críticos de arte: qué decía una práctica artística de la ideología de sus productores, y en qué medida representaba el contexto social en el que había sido creada; por qué los medios atraían de tal forma el consumo masivo, mientras que el arte culto perdía cada vez más a su público; qué se suponía que debían hacer los creadores frente a tales disyuntivas. El arte latinoamericano, como la sociedad toda, atravesaba una crisis en cuyo diagnóstico, al menos, coincidieron los críticos de arte. Sus análisis dibujan el mapa conceptual de la época.

## La nueva urbe latinoamericana.

Hacia 1930, se produjo la primera gran crisis en el mercado capitalista internacional, que repercutió en la estructura económica y social de Latinoamérica.<sup>68</sup> Las reestructuraciones que se suscitaron en los centros económicos internacionales estimularon el desarrollo de ciertas industrias para sustituir importaciones que ya no llegaban a las metrópolis durante la Segunda Guerra, o porque los capitales extranjeros comenzaban a radicarlas en la región. La vieja estructura socioeconómica –basada fundamentalmente en el agro– se vio resentida, y en muchos países latinoamericanos se produjo una importante migración del campo a la ciudad: grandes masas de inmigrantes rurales se volcaron a las ciudades en busca de empleo y de mejores condiciones de vida. Las ciudades latinoamericanas atravesaron significativas modificaciones de carácter demográfico y social: es decir, no sólo aumentó la cantidad de población sino que cambió su composición. En Latinoamérica el fenómeno del crecimiento urbano adquirió caracteres socioculturales distintivos. En algunas ciudades comenzaron a constituirse grupos sociales ajenos a la estructura tradicional reglamentada de la ciudad. Donde aparecieron, se modificó toda la sociedad urbana: ésta sufrió un proceso de masificación. El inmigrante iba en busca de trabajo urbano en los servicios, en el comercio o en la industria. El período que va de 1940 a 1970 vio precipitarse el aumento demográfico en ciudades como Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro, México, Bogotá y Caracas. En la nueva estructura social de las ciudades que crecían, se produjo entonces una transformación cualitativa, que influiría sobre los caracteres de la explosión urbana. La sociedad tradicional –dividida en clases, pero compacta– fue lenta y conflictivamente sustituida por una sociedad masificada, en la que se contraponía el mundo de aquellos que estaban integrados a la estructura socioeconómica urbana, y el de aquellos que quedaban marginados de ésta. Era una sociedad, al decir de Romero, escindida.

En los bordes de la sociedad tradicional –compuesta de clases y grupos, dentro de un sistema convenido de normas–, fue instalándose paulatinamente otra, cuya

---

<sup>68</sup> Este breve panorama de los cambios socioeconómicos producidos en América latina en el período de 1930-1970 está basado en el estudio de José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Colección Historia y Cultura, Buenos Aires, 2005 (1ª Edición 1976). Para un análisis pormenorizado de la economía latinoamericana en el siglo XX, véase Víctor Bulmer-Thomas, *La historia económica de América latina desde la Independencia*, Serie Economía Latinoamericana, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998.

composición era también muy heterogénea: estaban aquellos que habían logrado obtener un precario empleo urbano, los recién llegados y quienes eran expulsados de la ciudad. La inestabilidad de las clases populares urbanas se mantuvo porque la migración de población rural a las ciudades fue constante durante por lo menos cuatro décadas. Los estratos más bajos de esta sociedad eran doblemente marginales: habitaban en los bordes urbanos y no participaban en la sociedad reglamentada ni en sus formas de vida. Se constituía así el mundo marginal de los rancheríos.

Esta sociedad marginal era subsidiaria de la urbana, en cuanto dependía de su estructura socioeconómica: en este sentido, ambas estaban indefectiblemente integradas. La integración recíproca comenzó cuando los inmigrantes consiguieron un techo y un trabajo. De a poco, se reclamaron todos los beneficios de la vida urbana, de los que gozaba el que ya estaba establecido o integrado. El consumo de bienes de la nueva sociedad de bienestar se hizo lentamente posible.

Por lo tanto, en las ciudades latinoamericanas la formación de la masa urbana fue contemporánea al proceso de industrialización. Ésta, y la reactivación económica que la acompañó, contribuyeron a hacer más fluidos e indefinibles los límites entre las clases populares y medias. La homogeneización del consumo de productos de la industria contribuyó a desvanecerlos, puesto que estos objetos quedaron al alcance de muchos y devinieron signos de status y ascenso social.<sup>69</sup> A ese mismo fenómeno contribuyó la creciente movilidad social: aspiraron a las tradicionales posiciones de la clase media quienes pertenecían a ella por su origen, pero también quienes provenían de la clase baja y cobijaban expectativas de ascenso social. La sociedad entera terminó así masificándose y también las funciones que esta sociedad requirió.

Era inevitable que la aparición de una masa, sometida a sucesivos cambios y operando de diversas maneras, repercutiera sobre el resto de la sociedad urbana. La masa primigenia se decantó y constituyó una sociedad marginal y anómica que se instaló al lado —y enfrente— de la sociedad normalizada. Sufrió el impacto de la industrialización, como lo sufrió la sociedad normalizada. Pero ésta acusó también las repercusiones de la presencia de la masa, en términos cuantitativos y cualitativos. La sociedad normalizada no adquirió los

---

<sup>69</sup> Para un análisis del sentido simbólico del consumo en las nuevas sociedades industrializadas, aún son útiles los clásicos ensayos de Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969; y *La sociedad de consumo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1970.

caracteres de masa, pero se masificó cualitativamente, acaso en un proceso preparatorio de la integración, a plazo imprevisible.<sup>70</sup>

Hace pocos años ha sido descubierta una serie de collages de Antonio Berni que representa de forma ejemplar la modificación radical del paisaje urbano en Latinoamérica a lo largo de los años sesenta y setenta.<sup>71</sup> Los trabajos fueron realizados a fines de la década de 1970: la representación de paisajes montañosos en ellos alude con mucha probabilidad a Caracas, ciudad que Berni visitó en ocasión de su participación en el I Encuentro de Críticos y Artistas Plásticos realizado en junio de 1978.<sup>72</sup>

En cada uno de los seis collages que integran esta serie, Berni representó la nueva ciudad latinoamericana resultante de los procesos de modernización y masificación. El artista recuperó algunas iconografías recurrentes en su obra de los años cincuenta y sesenta -la simplicidad de las ciudades provincianas, y la miseria de los cordones metropolitanos-, y creó nuevas configuraciones para hacer visible el novel monstruo que nacía de las entrañas de América latina. Dos mundos opuestos quedaban plasmados en todas ellas: aquel de las clases altas, que recibieron e incorporaron a su estilo de vida todos los objetos producidos por la nueva sociedad tecnológica, y aquel de las clases marginales, que sólo podían apropiarse de los desperdicios de esta sociedad.

En uno de los collages más complejos de esta serie (*Contraste no.1*) [ilustración 1.1], Berni puso en práctica una estrategia visual que le propone al observador una perspectiva estratigráfica de la ciudad. La parte superior muestra una escena íntima de una familia en un dormitorio modernizado que ostenta novedosos objetos de decoración -candelabro de acrílico, mesa y lámpara de luz laminados, esponjosa alfombra, un recorte extraído evidentemente de alguna publicidad de revista-; esta escena está yuxtapuesta sobre el fondo de una urbe con edificios. El

---

<sup>70</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas...*, Op. Cit., pp. 348-349.

<sup>71</sup> Cecilia Rabossi y Gustavo Vásquez Ocampo, *El paisaje de Berni. ¿Sólo paisajes?*, Museo Metropolitano, Buenos Aires, 2004. Ninguno de estos collages llevaba título ni fecha de realización. Sólo la reproducción de uno de ellos en un catálogo de la época tenía el epígrafe "Contrastes", por lo que los curadores decidieron atribuir este nombre a la serie. Para facilitar al lector el seguimiento de las descripciones, título y número la serie de acuerdo a esta denominación.

<sup>72</sup> Es posible atribuir la fecha de uno de esos collages con bastante precisión. Se trata de *Contraste no. 6*, un trabajo en el que Berni utilizó un recorte de un aviso publicitario del film *The Turning Point* (1977), protagonizado por Shirley MacLaine, Anne Bancroft y Mikhail Baryshnikov, que llegó a Latinoamérica en 1978 con el título *Momento de decisión*.

interior y el telón urbano se insertan en un paisaje montañoso que Berni pintó a la témpera. Por debajo de éste, se observa un barrio marginal de viviendas precarias con sus antenas de televisión y un baldío en el que se apilan cantidades de artefactos viejos –cocinas, heladeras, estufas, etc-, todo aquello que la nueva sociedad de consumo descarta y que los pobres reacondicionan para el uso. Sobre el paisaje pintado, Berni peg  dos fragmentos que semejan reproducciones parciales de obras de arte: una tiene carácter biom rfico, la otra está compuesta por figuras geométricas que remiten a objetos industriales. Esta oposición era una representación -ya tradicional en el arte moderno- de la polaridad naturaleza / industria. El contraste entre ambos mundos fue construido mediante distintas estrategias visuales, como la oposición entre el color y el blanco y negro.

En otros collages de la serie (*Contraste no. 2, no. 4 y no. 5*) [ilustración 1.2, 1.4 y 1.5] es suficiente la reproducción parcial de un edificio de cemento a la vista para generar la contraposición con las casillas precarias, que Berni representó pegando simplemente papeles y telas de colores. Algunos elementos fungian de símbolos de la modernización arrolladora llegada a las urbes latinoamericanas, y por ello son recurrentes. El más importante es la torre de departamentos, que vemos campear en la parte superior de estos trabajos. La cantidad de personas alteró la densidad de población por hectárea: creció entonces la construcción de edificios de departamentos. A los pies de las torres quedaban los viejos barrios bajos. Los edificios de departamentos eran al mismo tiempo las nuevas formas de vivienda familiar: las construcciones de ocho o diez pisos buscaban aprovechar al máximo el espacio urbano, cada vez más escaso. El aire moderno invad  así la característica ciudad colonial latinoamericana de casas bajas. El edificio de departamentos representaba el nuevo estilo de vida de las clases altas y las altas clases medias en las ciudades latinoamericanas, que fueron las que lo introdujeron en la región. Desde los años cincuenta, los grandes edificios también eran construidos por los bancos, las compa as de seguros y las grandes empresas extranjeras que se instalaban en América latina. Las torres y edificios modernos (de vidrio, aluminio, y cemento) se convirtieron en los símbolos de esa nueva cultura cosmopolita en Latinoamérica.

En *Contraste no. 2, Contraste no. 3 y Contraste no. 5* [ilustración 1.2, 1.3 y 1.5], las grúas, aplanadoras y máquinas quita escombros son otros de los elementos recurrentes. Muchos sectores de la vieja ciudad se destruían para construir las torres de departamentos: Ésta era la contraparte de los cambios en las nuevas ciudades

crecientes. Las clases bajas se veían forzadas a dirigirse hacia los anillos periféricos de la ciudad donde todavía era posible acceder a una pequeña vivienda de material y techo de chapa. La ciudad latinoamericana se desarrolló así de modo que las clases bajas fueron progresivamente expulsadas hacia la periferia.

En los trabajos de Berni está también retratado el mundo de estos marginales. En *Contraste no. 5*, por ejemplo, dos personajes de este mundo marginal llevan bolsas repletas de objetos viejos descartados por otros. Ellos constituyeron un nuevo sector que vivió una cultura material de los desperdicios, utilizando todo lo que le sobraba a la nueva sociedad de consumo: muebles, artefactos, etc. También aparece el mundo de los rebeldes y disidentes (*Contraste no. 4 y no. 6*) [ilustración 1.4 y 1.6], de aquellos que no aceptaban los nuevos valores de la sociedad del consumo, sintetizado en la figura de los motociclistas.

La creciente concentración de personas modificó la forma de moverse dentro de la ciudad. Se construyeron costosas redes viales de tránsito rápido -como las autopistas caraqueñas, o el periférico mexicano- para resolver estos problemas. Berni recurrió también a la imagen de la autopista como representación de las modificaciones que se suscitaban en las nuevas urbes. En *Contraste no. 4* [ilustración 1.4], el artista dividió los dos sectores de la ciudad mediante una carretera: no es casual que sólo un cartel publicitario de cigarrillos sea la única conexión entre estos dos mundos.

Los que no pertenecían a la sociedad reglada eran los que habitaban las villas miserias, que después de 1940 se expandieron hasta constituir un polo en la estructura física de muchas ciudades, reflejo de su estructura social. Las viviendas eran precarias, faltaban los servicios elementales, y la gente vivía aglomerada en espacios pequeños. Por lo general las barriadas de las ciudades latinoamericanas se extendieron hacia las faldas de los cerros. Sin embargo los collages de Berni muestran a las villas en el sector inferior de la pintura. Es posible que lo que planteen estos trabajos sea una lectura "en perspectiva", como si estuviéramos observando lo más alejado en la parte superior del cuadro, y lo más cercano en la parte inferior del mismo; o también, una lectura netamente simbólica, que requiera simplemente una traducción directa del espacio visual al social.

Hubo casos sin embargo en los que se cubrieron zonas llanas en el perímetro exterior de la ciudad. En la sociedad carioca de los favelados, el vínculo fue también religioso, puesto que se mantuvieron algunas costumbres y creencias de los ritos

africanos. En *Contraste no. 1* [ilustración 1.1], Berni representó una familia blanca en la parte superior y un barrio de gente mestiza y negra en la inferior: de esta manera, hacía alusión a las cuestiones raciales implícitas en la diferenciación social de las urbes latinoamericanas. La ciudad retratada pudo bien haber sido también Río de Janeiro.

La contraposición de estas dos sociedades se materializó en el ámbito físico de la ciudad. Leída en su conjunto, y tomando en cuenta los fragmentos de obras de arte visibles en *Contraste no. 1* antes mencionados, esta serie de collages puede interpretarse en relación con el paradójico resultado del proceso de modernización en Latinoamérica, que había comenzado a inicios del siglo XX como utopía de desarrollo e integración, y terminaba en los años setenta como una realidad de sociedades escindidas por profundas diferencias socioeconómicas. Desde otro aspecto, sin embargo, los dos ámbitos se mostraban, sino integrados, al menos interdependientes: la chatarra que los marginales reutilizaban era el material de desecho que la sociedad industrial descartaba.

Los concurrentes procesos de modernización y crecimiento urbano produjeron entonces un cambio notable en el consumo cultural –en el que también debe considerarse el consumo de artefactos-. En el nuevo ámbito de las metrópolis, las clases bajas manifestaron expectativas de ascenso social que no manifestaban en los antiguos ámbitos rurales, porque en ellos no se habían presentado posibilidades de este ascenso social y crecimiento económico. La obtención de ciertos objetos de consumo ponía al descubierto el triunfo de la filosofía del bienestar. Esta fue, de acuerdo a Romero, una “revolución de las expectativas”.

Los medios masivos también actuaron como factores de integración de estos dos mundos, en cuanto constituyeron el vehículo de esta homogeneización de las expectativas. La mirada de antenas de televisión que cubría los techos de las casuchas –visualizables en el collage, así como en numerosas fotografías periodísticas de la época- representaba ese vínculo, ese nexo de deseo entre los marginales que, incorporados al imaginario urbano, anhelaron los objetos de consumo de la sociedad establecida, y que al mismo tiempo se mantuvieron, física y culturalmente, al borde de ella.

## La televisión en América latina: un cambio del paisaje cultural.

En julio de 1959, el vicepresidente de los Estados Unidos Richard Nixon y el premier soviético Nikita Khrushchev realizaron un histórico debate público en ocasión de la apertura de la *Exhibición Nacional Americana* en Moscú. Para el evento, se construyó una casa entera al estilo americano: de acuerdo al gobierno estadounidense, cualquiera podía gozar de esta prosperidad en su país. La casa estaba repleta de artefactos modernos a través de los cuales se buscaba representar las bondades creadas por el mercado de consumo norteamericano con el desarrollo del capitalismo. En el encuentro –llamado *el debate de la cocina* porque se realizó en la cocina de la casa-, los dos discutieron los méritos del sistema económico capitalista y comunista. El acontecimiento representó simbólicamente los dos estilos de vida que entraron en debate a partir de la Guerra Fría.<sup>73</sup>

El *debate de la cocina*, que había establecido con claridad dos filosofías de vida en los años cincuenta –el modelo capitalista de consumo, y el modelo culturalista ruso- se reactualizaba en América latina debido a los procesos de cambio que sufrían sus urbes. Esta modificación cualitativa del consumo cultural de las clases medias y bajas fue un proceso que se había verificado en los países europeos desde la posguerra y que se reprodujo en las urbes latinoamericanas durante los sesenta y más claramente en los setenta. La cuestión había sido analizada por destacados intelectuales europeos como Richard Hoggart<sup>74</sup> y Herbert Marcuse.<sup>75</sup>

La reacción de la élite intelectual latinoamericana tuvo muchos puntos en común con la reacción antiamericanista que se produjo en Europa en los años cincuenta frente al avance económico, cultural y político de los EE.UU..<sup>76</sup> El problema de la americanización se relacionó también en este caso con la cuestión de “estilos culturales”. En el específico campo de la crítica de arte, Marta Traba fue

---

<sup>73</sup> Richard Pells, “Truth, Propaganda, and Cultural Combat. The Contest with the Soviet Union”, *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*, New York, Basic Books, 1997, p. 86.

<sup>74</sup> Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo, México D.F., 1971 (1ª Edición 1957).

<sup>75</sup> Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Seix Barral, Barcelona, 1968 (1ª Edición 1953); *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Ariel, Barcelona, 1984 (1ª Edición 1954).

<sup>76</sup> Dick Hebdige, *Hiding in the light*, Routledge-Comedia Book, Londres, 1988; Richard Kuisel, *Seducing the French. The dilemma of Americanization*, University of California Press, Berkeley, 1993; Richard Pells, *Not like us... Op. Cit.*



quien más se preocupó en señalar como foránea y contaminante la producción plástica que registraba la incidencia de los medios masivos de comunicación en el arte. La crítica —en un gesto que no dejaba de ser propio de una perspectiva de élite— consideraba que se había producido una evidente reversión de la supuesta dinámica cultural: los contenidos y formas de medios masivos se superimponían a los productos artísticos.<sup>77</sup> En este proceso se jugaba la cuestión de la defensa de lo “nacional — popular” y de los privilegios de una élite intelectual a la que se le dificultaba aún aceptar nuevos productos culturales y ese consumo directo, sin mediación interpretativa, que éstos posibilitaban.

La visión desarrollista —promovida por las agencias gubernamentales de los Estados Unidos y la Comisión Económica para América latina de las Naciones Unidas (CEPAL)—<sup>78</sup> proponía favorecer el progreso de las naciones del Tercer Mundo mediante la implantación de tecnología e innovaciones. Era un planteamiento central en las políticas gubernamentales de ayuda al desarrollo, que impregnaba las propuestas de las Naciones Unidas. El problema del desarrollo era definido como un proceso de difusión de la “innovación”. El objetivo era hacer evolucionar las actitudes de las poblaciones que vivían en situación de subdesarrollo. Para calcular los índices de modernización, se medían los grados de alfabetización, industrialización, urbanización y utilización de los medios. Estos últimos, concebidos como vectores de “comportamientos modernos”, eran vistos como mensajeros de la “revolución de las expectativas crecientes”, propagadores de modelos de consumo y de aspiraciones características de sociedades desarrolladas.<sup>79</sup>

La explosión del consumo cultural de los *mass media* volcaba a las clases medias latinoamericanas en forma masiva a comprar los nuevos productos que eran símbolo de ascenso social, y a gozar también de los entretenimientos propuestos por estos medios masivos —la industria cultural—.

La televisión emergió como nuevo medio de masas en los años '50; su tecnología era resultado de la reconversión de los sistemas de transmisión de las industrias bélicas. En sus inicios, la televisión reprodujo los dos principales modelos

---

<sup>77</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, México, 1973.

<sup>78</sup> Este organismo dependiente de la Organización de las Naciones Unidas es responsable de promover el desarrollo económico y social de la región. Sus labores se concentran en el campo de la investigación económica.

<sup>79</sup> Armand Mattelart, *La mundialización de la comunicación*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, pp. 61-64.

desarrollados por la radio antes de la guerra. En los Estados Unidos, la industria televisiva se organizó en grandes redes privadas financiadas por la publicidad que buscaban la mayor audiencia posible. En Europa en cambio se desarrollaron empresas públicas, controladas por los gobiernos y que produjeron programas que buscaron la síntesis entre lo culto y lo popular hasta el comienzo de los años '80.

Durante los primeros veinte años de existencia en los Estados Unidos, la televisión se dirigió a captar la máxima audiencia, como forma de mantener el equilibrio económico. El nuevo medio se convirtió poco a poco en el lugar de representación imaginaria de una sociedad. El modelo clásico de la televisión para el gran público comenzó a ser cuestionado en los años 80s a ambos márgenes del Atlántico.<sup>80</sup>

En América latina la élite que ya participaba de los beneficios de la telecomunicación vio la nueva tecnología como un gran negocio. Como en los Estados Unidos, durante mucho tiempo predominaron los intereses privados. Algunas televisoras surgieron gracias al apoyo económico de los gobiernos y de unas pocas familias que aún hoy acaparan el gran mercado de habla hispana. El sistema televisivo se consolidó en manos de empresas privadas que competían por la audiencia, centralizaban su producción en las grandes ciudades y dependían del capital extranjero. Las televisoras norteamericanas se extendieron a casi todos los países latinoamericanos y lograron colocar sus programas en las estaciones locales. Dentro de este modelo que buscó la rentabilidad económica, los primeros géneros televisivos fueron adaptaciones del cine, del teatro y de la radio: telenovelas, series de aventuras, programas de concurso y musicales.<sup>81</sup>

Desde los setenta, la explosión del consumo televisivo fue un tema particularmente prioritario de discusión en reuniones científicas que debatieron el impacto social de la TV en Latinoamérica.<sup>82</sup> En el Primer Seminario Latinoamericano dedicado a analizar el impacto de la televisión en la región – organizado por la Universidad Católica de Chile a inicios de 1971-, se destacó la ausencia de objetivos propios en la TV latinoamericana, lo que dificultaba cumplir

---

<sup>80</sup> Frédéric Barbier y Catherine Bertho Lavenir, *Historia de los medios. De Diderot a Internet*, Colección Signos y Cultura, Colihue, Buenos Aires, 1999.

<sup>81</sup> Stanley J. Baran y Jorge Hidalgo, *Comunicación masiva en Hispanoamérica. Cultura y literatura mediática*, McGraw-Hill Interamericana, México D.F., 2005. Para una historia mas detallada de las grandes cadenas televisivas véanse pp.349-352.

<sup>82</sup> Raúl Cremoux, "Hacia una televisión de autor", *Diorama de la Cultura* (suplemento cultural dominical de *Excelsior*), México D.F., 8 de julio de 1973, p. 15.

con su función de comunicador social, y se convino en que debía transformarse en un medio de comunicación al servicio de una creación cultural autónoma, identificada con valores y experiencias propias de los pueblos de la región.<sup>83</sup>

“El vacío cultural de la televisión” se convirtió en tópico recurrente, y fue tema de portada de *Visión* –revista de interés general, de gran circulación en la región desde la posguerra- en octubre de 1969. En el interior, un informe especial analizaba el problema sintetizándolo bajo el esquemático título “la televisión contra la cultura”.<sup>84</sup> En el artículo se comparaban cifras entre el número de aparatos existentes en la década del '50 y el crecimiento de su presencia en los hogares en la década del '60; se hacía referencia al número de horas que pasaban los niños frente a la TV y al comportamiento violento que ello generaba; se observaba su incidencia en Latinoamérica a través de la saturación de televisores en las urbes más populosas y no faltaban los oscuros pronósticos de aniquilación de la imaginación que traería semejante masificación: “Como la bomba atómica, puede terminar con lo más bello de la especie humana: la originalidad, la espontaneidad, el espíritu creador”.<sup>85</sup> También se observaba cuáles eran los puntos fuertes de la TV para tener tal grado de influencia: la acumulación o reiteración de ciertos modelos era lo que lograba imponer cambios de conducta. Y se alertaba cómo semejante adelanto técnico acrecentaba las desigualdades sociales. Asimismo se señalaba que las empresas televisivas en Latinoamérica eran negocios millonarios caídos en manos privadas sin ninguna exigencia del Estado por cumplir un servicio público, una función cultural y educativa. Otra cuestión a la que se hacía referencia en el informe era el gran consumo de series y filmes norteamericanos privilegiados por encima de programas donde se trataran temas nacionales o regionales: “Desde el punto de vista cultural, la irresponsabilidad de la televisión latinoamericana es absoluta”, se afirmaba.<sup>86</sup> El artículo terminaba condenando a la televisión como caja idiota, medio de escape a los

---

<sup>83</sup> S/f, “En busca de objetivos propios”, *Visión*, Buenos Aires, 2/16 de enero de 1971, p. 49.

<sup>84</sup> Fernando Mas, “La televisión contra la cultura”, *Visión*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1969, pp. 32-42.

<sup>85</sup> Art. Cit., p. 36.

<sup>86</sup> Art. Cit., p. 40. Existen estudios históricos que examinan el por qué del éxito que alcanzaron los films de Hollywood entre los sectores populares y medios europeos en el contexto de la posguerra europea. Esas producciones apelaban a códigos de comprensión ampliamente difundidos. Su universalidad y la dosis de acción dramática que se introducía en los relatos no requerían de intermediación y favorecían un consumo más fácil y placentero. En Latinoamérica se dio un proceso muy similar con el ingreso masivo de la televisión: la estructura dramática de sus productos logró rápidamente la emergencia de un público amplio y diversificado en su extracción social. Richard Pells, *Not like us...*, *Op. Cit.*

problemas, un motivo para perder el tiempo, y una influencia nefasta para la educación de los niños.

En los tiempos augurales de la creación del medio televisivo, fue en efecto habitual que se le requiriera el cumplimiento de una “función cultural”. Tratándose de momentos de primera experimentación con el medio (en América latina, así como también en Europa), ello fue traducido como la necesidad de popularizar el arte culto, o de utilizar estos medios como nuevos vehículos de difusión masiva del arte culto. Esta forma de pensar al medio televisivo estuvo en la base de la programación producida por la televisión estatal europea.

En Latinoamérica, la crítica de arte Marta Traba fue pionera en el intento de popularizar ideas fundamentales sobre arte moderno aprovechando la aparición del medio televisivo en Colombia.<sup>87</sup> También el crítico argentino Jorge Romero Brest decidió incursionar en el medio televisivo y dictar cursos de carácter general sobre el sentido del arte moderno.<sup>88</sup> Sin embargo en la década de 1970 las posiciones en relación con los mass media se modificaron substancialmente.

El crítico peruano Juan Acha instaló la problemática de los nuevos consumos culturales propiciados por los medios masivos como eje interpretativo de la coyuntura que se vivía en Latinoamérica. A su juicio, la tecnología había asestado un golpe de gracia a la alta significación del arte culto. Con su irrupción, todos los derivados de la fotografía —el cine, la televisión, el rotograbado— conquistaron gran popularidad y desplazaron al arte culto, que dejó de ser la única fuente de información icónica. Este desajuste social que se produjo entre las artes plásticas y un público cada vez más escaso, llegaba a su punto máximo en esos momentos; mientras tanto, los medios masivos ganaban popularidad, en alcance informativo y demográfico: “300 millones de televisores funcionan en el mundo; los adultos de ciertos países ven televisión 5 horas diarias y los niños, 7”.<sup>89</sup>

Una crítica de las más comunes en la época, que años atrás Umberto Eco había sintetizado en *Apocalípticos e Integrados*, era el carácter nocivo de la televisión sobre la percepción de los espectadores: ésta parecía fungir como herramienta de escape. Sobre este tópico de la crítica al carácter y función de los medios masivos, Marta

---

<sup>87</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “From Marta Traba to Sister Wendy: Arte por la Tele”, *Studies in Latin American Popular Culture*, University of Arizona, Vol. 22, 2003.

<sup>88</sup> Véase el capítulo cuatro.

<sup>89</sup> Juan Acha, “Desfetichización, no muerte”, *Diorama de la Cultura*, México D.F., 10 de junio de 1973, p. 4.

Traba recuperaba los análisis de medios masivos de Walter Benjamin, Dwight Mac Donald y Clement Greenberg para hacer hincapié en la degradación de la calidad de la comunicación que los medios provocaban. Se trataba de un nuevo tipo de comunicación que no requería ningún esfuerzo cognoscitivo activo, y por lo tanto sólo producía reacciones puramente sensoriales y de superficie: “Millones de personas consumen ansiosamente los efectos de las pasiones desplegadas en *Peyton Place*,<sup>90</sup> por ejemplo, aunque desdeñarían los terribles procesos de las pasiones comunicadas en las obras de Shakespeare”.<sup>91</sup>

El crítico argentino Jorge Romero Brest daba cuenta de la manía desatada en algunos medios por responder a la urgencia de transformar a la televisión en vehículo de popularización del arte culto. En su habitual colaboración para la revista cultural *Crisis*, durante los años setenta, llamaba la atención sobre lo que ocurría en algunos canales de televisión, que buscaban incorporar a sus programas habituales “emisiones de arte culto”. Para ello, recurrían a estrategias tan insólitas como interrumpir el desarrollo de una película para insertar la recitación de un poema. Romero Brest observaba que el espectador sufría un impacto desagradable porque se trataba de dos órdenes de comunicación bien diferentes: las imágenes televisivas - característicamente huidizas y analíticamente superficiales “por el predominio de lo que denotan”-, contradecían las referencias poéticas, que pugnaban por devenir profundas y generar una emoción duradera. “Comprendo la buena intención, pero no es el modo de elevar el nivel de los programas. El modo legítimo es el acentuar el tono poético de las imágenes televisivas, utilizando sus capacidades propias, no el de pedir prestado a la poesía las suyas para lograrlo”.<sup>92</sup>

Entre los artistas las posiciones fueron por lo general abiertamente críticas hacia el medio televisivo y la industria montada detrás de éste. De los noveles video-

---

<sup>90</sup> *Peyton Place* (1957), la novela de Grace Metalious que se convirtió en *best seller*, fue inmediatamente llevada a la pantalla grande por la industria cinematográfica convirtiéndose también en éxito popular. Protagonizada por Lana Turner, Diane Farsi y Lee Philips, el film era un melodrama que narraba los secretos y escándalos de los habitantes de un pequeño poblado en Nueva Inglaterra (EE.UU.). El suceso del libro y la película -por la que Lana Turner recibió el *Academy Award*- llevaron a la autora a escribir en 1961 la saga, *Return to Peyton Place*, sobre la que posteriormente se basó la serie televisiva producida entre 1964 y 1969. Casamientos, divorcios, pasiones prohibidas, secretos, asesinatos, eran los principales ejes temáticos de esta telenovela que se convirtió en éxito también en América latina.

<sup>91</sup> Marta Traba, “La pintura como medio de comunicación”, *Revista de la Facultad de Humanidades*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, No. 2, marzo de 1973, pp. 198-199. Archivo Marta Traba, Bogotá.

<sup>92</sup> Jorge Romero Brest, “La situación publicitaria en nuestro país”, *Crisis*, No. 31, Buenos Aires, noviembre de 1975, s/p.

artistas, algunos buscaron hacer algo distintivamente diferente a lo que se veía en televisión: como el creador del video-arte Nam June Paik, se exploraron las numerosas posibilidades de la representación visual que daba el tubo de rayos catódicos, dejando de lado la temporalidad característica de la TV comercial, que se centraba básicamente en producir contenidos diegéticos –historias de ficción-. Lo que despertó el interés de los artistas en mayor medida fue el sentido especial que adquirirían el espacio y el tiempo. El tiempo electrónico era repetitivo, siempre idéntico, limitado en sí mismo, instantáneo y contemporáneo a la grabación. Superada la etapa francamente experimental, otros usaron el video-arte para criticar a la televisión como industria cultural y su primordial finalidad comercial. Un trabajo característico desarrollado dentro de esta línea fue el de Richard Serra que en 1973 presentó un aparato televisivo en el que se veía una imagen transmitida con fondo oscuro y una única leyenda: “El producto de la televisión, de la televisión comercial, son los espectadores”. El video arte fue entonces una alternativa de renovación del lenguaje, la posibilidad de incorporar un idioma contemporáneo y al mismo tiempo producir un discurso comprometido con la coyuntura.

Entre los latinoamericanos, hubo quienes como David Lamelas realizaron un trabajo de neto corte experimental –*Tiempo como Actividad* (1969)-; más tarde incorporaron el video-arte y lo utilizaron como herramienta para desarticular el característico discurso estereotipado y modelizado de la TV. Juan Downey adoptó el video arte para realizar una investigación sobre la palabra “indoamericano” y documentar los grupos indígenas latinoamericanos sobrevivientes en la región.

En la primavera de 1978, la revista mexicana *Artes Visuales* – editada por el Museo de Arte Moderno del Distrito Federal- publicó un número dedicado al video arte en contrapunto con la televisión. La revista ofrecía las opiniones de algunos artistas sobre la cuestión. Leopoldo Maler –que había trabajado de 1970 a 1977 en la BBC de Londres- denunciaba la adicción en la que habían caído las poblaciones latinoamericanas y urgía a reconvertir la televisión en un medio público que fuera educativo en vez de “distractor emocional”.<sup>93</sup>

La “teoría de los medios” construía la idea de receptor como consumidor pasivo de productos mediáticos. El consenso epocal mostraba un sistema productivo diabólico, frente al cual los imprevistos consumidores se rendían completamente,

---

<sup>93</sup> Leopoldo Maler, S/t, *Artes Visuales*, No. 17 (primavera de 1978), México DF, p. 10.

abandonándose a sus instintos y a su necesidad de paliar los sufrimientos cotidianos que, al menos por algunas horas, ese mundo de evasión lograba cubrir. Sólo a mediados de los '80 aparecerán las hipótesis sobre usos de lo masivo en la cultura popular.<sup>94</sup> Pocas disciplinas -como la lingüística, la semiótica y la psicología-- estudiaron en los setenta las modificaciones que se producen en la narración a través de la dramatización, los distintos mecanismos perceptivos que se ponen en juego frente al lenguaje visual del arte culto y el de los medios masivos, la complejización que plantea la multiplicación de los canales de transmisión de sentido, y los problemas de transposición del arte culto a las artes mediáticas.

### **Estilo e ideología.**

Existió entre los críticos de arte de la época un consenso respecto a la manera de entender y utilizar el concepto de ideología, en el que se basaron todos los trabajos críticos: la acepción negativa del mismo según la define Raymond Williams, es decir, ideología como distorsión. El trabajo de análisis cultural entonces debía revestir el carácter de “remoción”, “revelación”, “desenmascaramiento”.<sup>95</sup> Este uso del concepto se conservó - como ha analizado dicho teórico - en el desarrollo general del marxismo, y penetró también el pensamiento burgués moderno.

En el caso de Juan Acha y Jorge Romero Brest – el primero desde una perspectiva marxista, el segundo desde una espiritualista – esta acepción fue común en sus trabajos.

Jorge Romero Brest hizo uso de la idea de ideología como algo que recubre lo verdadero, en una utilización mucho más laxa desde el punto de vista teórico que la de Juan Acha. “La pintura en América Latina”, el primero de una serie de artículos sobre arte latinoamericano que escribiera para la revista *Visión* entre 1976 y 1977, era un compendio de lo mejor de la pintura del Subcontinente en las últimas tres décadas que Romero Brest presentaba a pedido de dicha publicación; el artículo constituye un buen ejemplo de la forma en que dio uso al término. En un sorprendente giro de su

---

<sup>94</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987; *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México, FELAFACS, Gili, 1989; “Identidad, comunicación y modernidad en América latina”, en Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (Ed.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag 1994, pp.83-110.

<sup>95</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1997, pp. 71-89 y 118-119.

línea de pensamiento- si bien no el primero-, estimaba “curiosa” la inclinación de algunos pintores latinoamericanos hacia la geometría, puesto que la tecnología no había invadido aún las grandes ciudades de Latinoamérica para explicarla, y consideraba que se debía a motivos inconscientes que buscaban en el símbolo artístico la regla que sus habitantes eran incapaces de obedecer; ésta era para Romero Brest una geometría “ética”, que estaba causando estragos en el alma continental, por cuanto creaba climas ficticios, impidiendo el desarrollo del arte latinoamericano en el caos; caos que por lo menos sería auténtico. Los latinoamericanos que aplicaban la abstracción estaban así para el crítico argentino “aplicando ideologías”.<sup>96</sup> No es llamativo, por lo tanto, que eligiera, como exponentes máximos del arte latinoamericano contemporáneo, a artistas que practicaban un arte “relacionado con el surrealismo”: Roberto Aizenberg, Fernando Botero, Ricardo Irarrázabal, y Guillermo Roux. Tampoco que destacara a Rómulo Macció, a Antonio Seguí y a Jacobo Borges, pero en párrafo aparte, por tratarse de artistas “menos relacionados con el medio cotidiano”.<sup>97</sup> Romero Brest separaba cuidadosamente a los artistas que habían vivido en Latinoamérica -y por ende compartido con su comunidad las experiencias que después “sublimarían” a través de lo estético-, y aquellos artistas que habían desarrollado su carrera fundamentalmente en Europa y en EE.UU., en cuyo caso se tornaba problemático definirlos con certeza como “latinoamericanos”. Por eso, de Emilio Pettoruti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Wifredo Lam y Joaquín Torres García, afirmaba que habían “hecho arte moderno a la europea”, sin la hibridez propia del arte moderno “al modo latinoamericano”.<sup>98</sup> El mejor arte latinoamericano parecía ser aquél en el que la correspondencia entre estilo y medio podía identificarse en forma clara.

Tanto en Romero Brest como en Juan Acha es común hallar en esta época la utilización negativa del concepto de ideología para explicar la hegemonía de la ideología dominante, proveniente de los centros de poder, en la clase media alta -productora del arte culto-, y la consecuente falta de identificación del pueblo

---

<sup>96</sup> Jorge Romero Brest, “La pintura en América latina”, *Visión*, Buenos Aires, 1ro. de diciembre de 1976, p. 33. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 11- Sobre 1 - folio a (de aquí en adelante Archivo JRB, FFyL-UBA).

<sup>97</sup> Art. Cit., p. 35. Archivo JRB (FFyL,UBA), C11 - S1 - a.

<sup>98</sup> Idem.



latinoamericano con los objetos o experiencias artísticas producidas por los artistas de América latina.

Juan Acha se refirió explícitamente a la cuestión desde un punto de vista teórico en un apartado especial de su libro *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, en el que propuso dos formas de entender la ideología: “las ideologías como falsa conciencia y las ideologías como ideario o reunión de ideas. Las primeras se refieren a las que ocultan y enmascaran una realidad...[...] Incluidos en ellas vienen los patrones y hábitos que rigen nuestras preferencias y aversiones sensitivas”.<sup>99</sup>

De todas formas, para Acha el arte era un sistema ideológico que estaba en relación indirecta con el sustrato económico-social a través de mediaciones: toda producción cultural era al mismo tiempo ideológica y contraideológica, continuidad y ruptura tanto respecto de su sistema productivo como de su mecanismo ideológico. Es decir, Acha daba cuenta de que no existe una correspondencia directa absoluta entre estilo e ideología.

Su postura respecto a esa “minoría productora de cultura”, que había logrado elaborar en Latinoamérica soluciones plásticas de vanguardia – por ende revolucionarias en el ámbito cultural–, fue ambivalente. Por un lado, Acha fustigó la hegemonía absoluta en las manifestaciones artísticas latinoamericanas de los criterios de la ideología artística dominante en Europa y Norteamérica, con la consiguiente falta de representatividad de los intereses colectivos; en esto estuvo bastante cercano a la perspectiva utópica de Marta Traba. Sin embargo reconoció –sin aclarar a quiénes se refería específicamente– que los artistas brasileros y argentinos de vanguardia empezaban a lograr lo que él llamó “un pensamiento visual independiente” del político y del literario. Además en ellos avizoraba cierta pertinencia con el momento artístico local e inmediato.

Aunque se trató –como veremos en los capítulos sucesivos– de un momento de transición, la mayor parte de los críticos se inclinó a interpretar los estilos artísticos como formas de correspondencia directa con ideologías determinadas –posición teóricamente legitimada en los setenta por el difundido ensayo de Nicos Hadjinicolaou.<sup>100</sup> La generación que en los setenta estaba plenamente consolidada en la escena

---

<sup>99</sup> Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 88.

<sup>100</sup> Nicos Hadjinicolaou, *Historia del Arte y Lucha de clases*, Siglo XXI, México D.F., 1973.

artística, se había formado dentro de ese disgusto hacia la tradición humanista y figurativa del arte latinoamericano de los años '40, que caracterizó la perspectiva moderna. El arte abstracto en todas sus formas había traído a la región, a mediados de siglo, aires de cambio que no podían reconocerse en los nuevos realismos: en éstos se había leído por lo general una inclinación a plasmar de forma clara un tema relacionado con el folclore o la nación, y no un proceso de renovación moderada del lenguaje plástico. La década de '50 vio las mismas reacciones de la novel crítica moderna en distintos países: Marta Traba contra el Muralismo Mexicano en Colombia, Juan Acha contra el indigenismo en el Perú, y Romero Brest ante los nuevos realismos en la Argentina.

Podría plantearse que durante los años setenta hubo una continuidad encubierta del debate moderno entre figuración y abstracción, contenido y forma. Los caminos recorridos por algunos críticos como Acha y Traba parecen abonar esta hipótesis. Acha seguía haciendo hincapié en la necesidad de un pensamiento visual independiente de lo literario y lo político, perspectiva mediante la cual se había defendido al arte abstracto en la década de 1950. Y Traba batallaba por la recuperación de las técnicas tradicionales y los lenguajes figurativos, como forma de restablecer la función comunicativa y el sentido crítico de la imagen.

Si en 1950 el arte abstracto había representado simbólicamente el vehículo de liberación e independización cultural de los latinoamericanos, en la década de 1970 esa hipótesis entraba en crisis y se invertían los valores. El mismo Romero Brest, que había cobrado notoriedad en toda la región por su prédica a favor del arte abstracto a través del dictado de conferencias, ponía en dudas la legitimidad de la apropiación del geometrismo en Latinoamérica, y prefería apoyar las poéticas neosurreales. Esta coincidencia de razonamiento fue bastante frecuente en la época, si bien, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, se produjeron paulatinamente aperturas a nuevos enfoques.

### **La mirada hacia lo popular.**

La vertiente ideológica más importante - deudora de un marxismo ortodoxo - que se convertirá en parte del sentido común de la década del setenta fue la teoría de la dependencia. Originalmente desarrollada en la década del '40 por economistas de la CEPAL que, a través de la idea de centro-periferia, explicaron el diseño desigual y

perjudicial de la economía mundial para los países latinoamericanos, a fines de los sesenta la teoría de la dependencia avanzó nuevas hipótesis sobre las causas internas del subdesarrollo y la responsabilidad de las élites latinoamericanas. Ya se ha observado que la teoría de la dependencia se transformó rápidamente en la forma de explicar toda la situación social e histórica de América latina, y su versión original - el libro de Cardoso y Faletto<sup>101</sup> fue reduplicada por versiones en todos los campos disciplinarios.<sup>102</sup> Muchos de sus diagnósticos coincidieron con las investigaciones antropológicas de Darcy Ribeiro sobre las causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos.<sup>103</sup>

La escena artística no fue ajena a este proceso. La crítica colombiana Marta Traba fue sin duda quien supo cristalizar en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*<sup>104</sup> la perspectiva propia de la teoría de la dependencia en el campo de la crítica de arte en Latinoamérica, combinándola con una aplicación directa del estructuralismo de Lévi-Strauss a los estilos. Esta perspectiva teórica estaba vigente en el campo desde mediados de los años sesenta gracias a la misma Traba.<sup>105</sup> Traba consideraba que las vanguardias latinoamericanas de los sesenta que habían adoptado los objetos y discursos de la cultura de masas -por razones de sometimiento a un colonialismo cultural- debían ser combatidas por los artistas latinoamericanos.<sup>106</sup> Esos movimientos abrevaban en un campo en el que EE.UU. lograba ejercer la “dominación simbólica” sobre América latina: el de los medios de comunicación masivos. Por eso, a su juicio, el verdadero arte latinoamericano podía encontrarse precisamente en aquellas producciones que se servían de técnicas y estilos tradicionales, y no de lenguajes “importados” de los centros de poder. Contraponía entonces la “estética del deterioro”, plegada al arte norteamericano, al “arte de la resistencia”, menos permeable al mandato de lo nuevo.

---

<sup>101</sup> Fernando H. Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América latina*, Siglo XXI, México, 1969.

<sup>102</sup> Cfr. Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Ariel Historia, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, Buenos Aires, 2001, p. 86.

<sup>103</sup> Darcy Ribeiro, *O Processo Civilizatório: etapas da evolução sócio-cultural*, Editora Civilização Brasileira, São Paulo, 1968.

<sup>104</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables...*, *Op. Cit.*

<sup>105</sup> A través de la noción de “estética del deterioro” (cuestión en la que ahondaremos en el tercer capítulo).

<sup>106</sup> Ya a inicios de los setenta el crítico Juan Acha argumentaba contra esta teoría en el análisis de las vanguardias plásticas latinoamericanas. Juan Acha, “Vanguardismo y subdesarrollo”, *Revista Nuevo Mundo/ Revista de América latina*, París, No. 51/52, Septiembre/Octubre, de 1970, En Juan Acha, *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, pp. 11-26.

Para Traba, las sociedades latinoamericanas expresaban todavía, en sus diversas formas de vida, la estructura del pensamiento salvaje regido por la magia y la religión, donde el arte, a través del mito, mediaba como modo de expresión de esta riqueza cultural. Su propuesta esencialista daba a lo popular un tratamiento ahistorizante, conformándolo como “reserva imaginaria”; no aceptaba la heteronomía constitutiva del campo artístico latinoamericano, y pretendía una inversión simbólica directa de los valores dominantes del arte moderno. Adoptó así la perspectiva propuesta por la teoría de la dependencia en cuanto al carácter pernicioso que el intercambio económico, social y cultural con el Primer Mundo significaba para América Latina.

La cuestión de la hibridación entre arte culto y arte popular no constituía aún tema de debate: las artesanías se pensaban como producciones especializadas, categoría fuera de la incumbencia del arte culto. De esta forma las trató y teorizó por ejemplo Juan Acha. Las críticas feroces que levantó la 1ª Bienal Latinoamericana de San Pablo –certamen en el que se expusieron en forma conjunta arte culto y popular latinoamericano- ilustran cómo la crítica de arte, más allá de sus pretensiones de abrirse a un público mayoritario, no estaba dispuesta a aceptar contaminaciones culturales de ningún tipo.<sup>107</sup> Siguiendo las consideraciones de Claude Grignon y Jean Paul Passeron respecto a las metodologías del análisis cultural, es posible detectar perspectivas fundamentalmente miserabilistas en las nuevas propuestas teóricas de la crítica de arte en su concepción de lo popular. Los enfoques miserabilistas consideraban las creaciones de la cultura popular como producción degradada del arte culto, y pensaban la dinámica cultural de las sociedades como un movimiento de lo culto a lo popular, que hacía que los ideales estéticos de la comunidad estuvieran siempre pautados por el desarrollo del arte culto.<sup>108</sup>

La necesidad de generar una manera distinta de pensar la artisticidad de la producción plástica latinoamericana llevó a algunos críticos como el peruano Juan Acha a proponer la elaboración de una teoría científica de la historia del arte que pudiera ser específicamente y solo latinoamericana. El crítico buscó introducir en los debates teóricos de la historia del arte de Latinoamérica la problemática de las causas

---

<sup>107</sup> Se tratará la 1ª Bienal Latinoamericana de San Pablo en el próximo capítulo.

<sup>108</sup> Claude Grignon y Jean Paul Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

sociales.<sup>109</sup> Sin embargo, como veremos en el capítulo siguiente, sus relaciones con el marxismo fueron bastante tardías: leía del alemán autores marxistas especializados en cuestiones estéticas, pero sólo entrada la década del setenta adoptó un enfoque propiamente marxista en el estudio de la dinámica interna del campo artístico.

Para Acha, las minorías productoras de cultura eran las principales responsables de las innovaciones culturales y la organización de la cultura en general. Lo culto representaba el factor dominante, y si bien las manufacturas de la cultura popular no eran degradaciones del arte culto, se trataba de producciones residuales de tiempos pretéritos: venían del pasado y eran operativas en el presente. No estaba dentro de sus hipótesis la hibridación de ambos.<sup>110</sup> En algunos artículos tempranos<sup>111</sup> —síntesis de ideas en ciernes que se transformarían en un proyecto editorial de más de dos décadas—, Acha adoptó un modelo básico de esquematización del arte que lo dividía en tres grandes ramas: arte culto, diseño y artesanías. Una vez que ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como investigador de tiempo completo, dedicó su vida a trabajar fundamentalmente en el arte culto (su producción, distribución y consumo) y en el diseño (gráfico, industrial); las artesanías no entraron en el campo de sus intereses. En cuanto a la industria cultural, todos sus productos y rasgos culturales cobraban sentido en referencia a un orden social legítimo, y se computaban entonces como faltas, defectos, infracciones, distancias de la cultura dominante.

En estas consideraciones sus ideas distaban del pensamiento más elástico y renovador de algunos jóvenes pertenecientes al ámbito académico mexicano como Jorge Alberto Manrique —director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM—, Rita Eder y Néstor García Canclini, para quienes pensar el arte popular desde ese lugar menoscababa sus posibilidades intrínsecas de creación y dinamismo, y ocultaba las relaciones fluidas entre lo culto y lo popular. Ya en 1975, el Instituto de

---

<sup>109</sup> Véase por ejemplo Juan Acha, “¿Existe el Arte Latinoamericano como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos?”, ponencia presentada en el Simposio de Austin, Universidad de Texas (USA), 1975. En Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, p. 157; Juan Acha, “Vanguardismo y subdesarrollo”, *Revista Nuevo Mundo/ Revista de América latina*, París, No. 51/52, Septiembre/Octubre, 1970. *Op. Cit.*, pp. 11-26; Juan Acha, “Primer encuentro iberoamericano de críticos y artistas”, *El Universal*, Caracas, julio 30, 1978. *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>110</sup> Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979. Tomamos los conceptos de residual y dominante de Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, *Op. Cit.*, pp. 143-149.

<sup>111</sup> Juan Acha, “La actual división técnica del trabajo artístico en América latina”, ponencia en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, junio de 1978, Caracas. En Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas...*, *Op. Cit.*, pp. 159-168.

Investigaciones Estéticas organizó un simposio sobre arte culto y arte popular.<sup>112</sup> Sin embargo esta perspectiva fue excepcional.

Juan Acha coincidía con Jorge Romero Brest al considerar el arte culto como el verdadero motor de la dinámica cultural en la sociedad latinoamericana: compartieron, en este sentido, una misma idea de la productividad cultural, de acuerdo a la cual la dinámica de los sistemas simbólicos se producía del arte culto al popular. Si embargo, Romero Brest, Marta Traba y Juan Acha pensaron la relación entre centro y periferia desde la perspectiva de la circularidad e influencia recíproca, destacando las apropiaciones creativas del arte latinoamericano desde un lugar *diferenciado*.

### **Los intereses colectivos como prioridad.**

En el contexto de la modificación significativa del paisaje cultural regional, se volvió prioritario para los críticos el reestablecimiento de una relación concreta entre el arte latinoamericano y “los intereses colectivos”. Las producciones del arte culto llegaban muy difícilmente a alcanzar el grado de identificación con el gusto popular logrado por los productos de los medios masivos. Esto se traducía para los críticos en un problema de representatividad de lo popular – “los intereses colectivos” – en la producción artística latinoamericana. En la competencia cultural, la cultura visual era ganada ampliamente por los contenidos de los medios masivos, no por el arte. En los setenta, el problema de lo popular entre los críticos de arte latinoamericano fue fundamentalmente la preocupación por el gusto y el consumo masivo.

La alusión frecuente al medio cotidiano como anclaje indispensable de un arte que encontrara acogida en el gusto popular formaba parte de muchos trabajos y artículos de la época referidos a la producción artística. Así por ejemplo el mismo Néstor García Canclini ensayaba la búsqueda de un género icónico que pudiera funcionar al mismo tiempo en el circuito artístico y en el gusto popular: para la revista *Artes Visuales* escribió por aquellos años el artículo “La fotografía, estética de lo

---

<sup>112</sup> Se trató del I Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM –dirigido por Jorge Alberto Manrique– con el tema *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, que se realizó en la ciudad de Zacatecas.

cotidiano”.<sup>113</sup> Allí se proponía indagar un medio que satisfacía las necesidades de todas las clases sociales, y que se prestaba – por tratarse de un arte “medio” según la definición de Pierre Bordieu, ni elitista ni plenamente popular – a estudiar las “estructuras ideológicas del gusto” con mayor nitidez que en manifestaciones artísticas más complejas. El sociólogo analizaba el género desde sus prácticas más comunes -señalando su carácter diferenciador en la clase media de la clase obrera- hasta llegar a las artísticas. La fotografía -por estar fuera de los códigos culturales consagrados, y ser de fácil acceso para la mayoría- era, a juicio de García Canclini, una actividad privilegiada para percibir lo que cada clase ponía al practicarla; y para entender cómo se constituye la “estética masiva de lo cotidiano”, cómo se organiza y diferencia en los distintos niveles sociales.

En el horizonte de expectativas de los críticos latinoamericanos existían ejemplos clave de producción cultural renovadora y popular, que habían logrado aunar la creación artística a los intereses colectivos. Uno de ellos era el cartel cubano. En el imaginario de los críticos de la época, éste se erigió en verdadero ideal artístico hecho realidad. El conocido ensayo de Susan Sontag había contribuido a su difusión y prestigio internacional.<sup>114</sup> Su influencia a inicios de los '70 llegó a ser tal que la representación de los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1970 adquirió la fisonomía y modalidad de funcionamiento de un taller experimental de trabajo en equipo, a modo de los talleres gráficos cubanos y de los que surgían en Nueva York gracias a las colonias de latinoamericanos residentes allí. La crítica cubana Adelaida de Juan definía claramente las características de dicha producción:

Tanto la gráfica como la pintura actuales sienten como suyas la problemática del quehacer cotidiano, la vinculación estrecha con un público creciente del cual, dentro de su especificidad, forman parte: creador y receptor son copartícipes de una tarea común. La interrelación así establecida no puede

---

<sup>113</sup> Néstor García Canclini, “La fotografía, estética de lo cotidiano”, *Artes Visuales*, México D.F., No. 14 (enero-marzo 1977), pp 46-48.

<sup>114</sup> Susan Sontag, “Posters: advertisement, art, political artifact, commodity”, ensayo introductorio a Dugald Stermer, *The Art of The Revolution. Castro's Cuba: 1950-1970*, Mc Graw-Hill Book Company, Nueva York, 1970, pp. VII-XXIII.

sino dejarse sentir en la óptica de ambos, en la temática abordada, en el modo de darle forma y de proyectarla.<sup>115</sup>

Mirko Lauer lamentaba su ausencia en la 1ª Bienal Latinoamericana de San Pablo (1978), considerando que la falta de la representación cubana había restado mucho al sentido del debate sobre arte latinoamericano.<sup>116</sup> Para Juan Acha el cartel cubano mostraba la incidencia de las artes visuales tradicionales en la producción visual de los medios masivos, y la forma en que el arte tradicional encauzaba y corregía los cambios ambientales y sus efectos sensitivo-visuales.<sup>117</sup>

En verdad, Intercomunicaciones –la agencia de publicidad del estado revolucionario cubano-, heredó la experiencia técnica y las líneas estilísticas de vanguardia de la gráfica publicitaria privada previa a la Revolución. Y readecuó para la nueva sociedad revolucionaria su anterior función comercial a los principios políticos e intereses nacionales. La nueva gráfica cubana revolucionaria se valió de la experiencia y calidad estética de la tradición poligráfica nacional, que se había beneficiado de los adelantos técnicos de la industria norteamericana. En el mejor cartel político del quinquenio 1968-1972, el compromiso con las ideas no perjudicó su factura estética. Se caracterizó por un nivel metafórico desprovisto de todo carácter anecdótico y una apelación al símbolo abstracto o figurativo aún en aquellos carteles de tema político. La politización del cartel de promoción cultural y la inyección de valor cultural al cartel político expresó la madurez del cartel cubano a comienzo de los '70: la cultura era entendida como arma privilegiada de la lucha política.<sup>118</sup>

Por otra parte, la estética de la cartelística cubana estableció lazos con algunas tendencias contemporáneas como la op y la pop –fue el caso de diseños como los de Antonio Fernández Reboiro o Alfredo Rostgaard [ilustración 1.7 y 1.8]-, cuyos vínculos no tardaron en hacerse notorios. En el Simposio de Arte y Literatura de Austin de 1975, el artista peruano Fernando de Szizlo observó que lo que había visto

---

<sup>115</sup> Adelaida de Juan, "Arte y difusión en la Revolución cubana", *Artes Visuales*, México D.F., No. 14 (enero-marzo 1977), pp 15-18.

<sup>116</sup> Mirko Lauer, "Epístola de São Paulo", *Artes Visuales*, México D.F., No. 21 (marzo-mayo de 1979), p. 18.

<sup>117</sup> Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 312.

<sup>118</sup> Jorge R. Bermúdez, *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*, Cuba Literaria, La Habana, 2001.



en Cuba no era arte revolucionario, sino arte de la revolución.<sup>119</sup> La misma Adelaida de Juan señalaba en otro contexto que

Contrariando malignas voces de alarma, la Revolución Cubana no ha sofocado las diversas manifestaciones de la plástica cubana que, desde hacía varias décadas, había alcanzado un rango propio, a través de grupos de pintores destacados. Esta actitud de la Revolución no representa en sí el logro de una expresión nueva, sino tan sólo la no comisión de un error. Este hecho, unido a la vinculación de los plásticos a funciones reales dentro de la sociedad, ha dado resultados felices.<sup>120</sup>

Quedaba claro que era más este funcionamiento simbólico de la creación en suelo socialista lo que despertaba el interés por el cartel cubano, puesto que la cartelística puertorriqueña -estimulada por el renovado Instituto de Cultura Puertorriqueña- también daba a luz un excelente caudal de carteles, con un estilo distintivo que privilegiaba técnicas altamente desarrolladas, énfasis en texturas y tipografías, y el rescate de la herencia nacional con un sentido de reivindicación política. Sin embargo este caso no era prácticamente mencionado por los críticos.<sup>121</sup>

Otros ejemplos que funcionaron como modelos en la conjunción entre éxito popular y renovación plástica fueron algunas producciones culturales de países socialistas como el cine polaco, y el mismo boom de la literatura latinoamericana acaecido en los '60. Damián Bayón observaba que éste había producido la emergencia de un público masivo, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo, que había hecho económicamente posible la existencia y continuidad de dicha literatura. Era este público el que para Bayón hacía que la literatura latinoamericana fuera un verdadero movimiento, con sus tres pilares básicos bien asentados: los escritores, los

---

<sup>119</sup> Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 45.

<sup>120</sup> Adelaida de Juan, "Pintura contemporánea: Galería Latinoamericana", *En la Galería Latinoamericana*, Casa de las Américas, La Habana, 1979, p. 24.

<sup>121</sup> Para un panorama de la cartelística puertorriqueña en la década del '70, véase Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970", en AA.VV., *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts y Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1988, pp. 213-218.

críticos que brindaban el cuerpo de doctrina para analizarlos, y el público mayoritario.<sup>122</sup>

### **Manipulación y autenticidad.**

Para la promoción de un arte nuevo y propiamente latinoamericano, Acha bregó por la formación de grupos revolucionarios en las actividades de renovación cultural. Esas “minorías productoras de cultura” se caracterizaban para el autor por adolecer de una dependencia externa y una extrañeza interna, tener una extracción social alta y querer ejercer la dominación sobre la mayoría demográfica, sin tener vinculación popular alguna. Sin embargo – sostenía Acha – este no era su “lastre” principal. El problema radicaba en que aquéllas se identificaban enteramente con los “intereses dominantes” externos sin actitud crítica alguna. Demostrando independencia de criterio respecto de la perspectiva más dura y radicalizada de la teoría clásica de la dependencia y sus aplicaciones, Acha no dudaba en afirmar que era la misma cultura occidental la que ofrecía el instrumental de transformación más eficaz, porque le era inherente revisar constantemente sus bases. Pero las minorías culturales latinoamericanas absorbían con avidez la “versión oficial” de la cultura occidental y no la verdadera, oculta o escamoteada por las ideologías dominantes en las versiones exportadas hacia los países en subdesarrollo. Con poca creatividad, se apropiaban de los productos occidentales, pero no de los sistemas de prácticas y teorías transformadoras de la realidad.

La extrañeza interna de las minorías tenía que ver con “la falta de vinculación popular o colectiva”: la producción artística no conocía ni defendía los intereses colectivos, y tampoco difundía las “singularidades de la mayoría demográfica”. Frente a la incitación contemporánea a popularizar el consumo de las manifestaciones artísticas, Acha consideraba que esto no significaba otra cosa que difundir la ideología de la dominación:

Se plantea, pues, el interrogante de si nuestras minorías productoras de innovaciones deben poner todas sus esperanzas de cambio en la mayoría y

---

<sup>122</sup> Damián Bayón, “Contestación a una pregunta: ¿cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América latina?”, *Artes Visuales*, México, No. 10 (abril-junio 1976), pp 18-22.

parasitar en la cultura popular o, en su defecto, deben formar antes grupos de actitudes revolucionarias y que sean productivos en innovaciones, capaces éstas de consolidar y encauzar cualquier cambio social radical.<sup>123</sup>

Para Acha sólo era posible lograr una independencia cultural a través de una literatura y un arte independientes: y esto significaba conseguir un pensamiento específicamente visual que estuviese libre de presiones literarias, políticas o sociales. Éstas últimas eran las que postulaban la popularización del arte. El crítico consideraba en cambio que el mismo arte popular ya se encargaba de expresar los modos de pensar y sentir del pueblo; la finalidad del arte culto debía ser en cambio la de corregir, renovar y encauzar los hábitos visuales, oponiéndose a los efectos de los medios masivos en el gusto popular.

Aquí estaba el verdadero problema para Acha: los medios masivos ya habían conquistado la atención de la mayoría y manipulaban su mente y sensibilidad. En estas consideraciones se torna evidente cómo la ecuación a resolver para los críticos latinoamericanos era arte *versus* medios masivos de comunicación en lo que incumbía al gusto y al consumo de las mayorías. Los productos de los medios masivos eran los que habían entrado en franca competencia cultural con la producción artística. La hipótesis de la manipulación del gusto popular por parte de los productos de los medios masivos armaba de alguna manera el sentido común de la época: era el sostén de propuestas críticas tan diversas como las de Traba y Acha. Esta era una idea recurrente en las preocupaciones de los intelectuales latinoamericanos.

Jorge Romero Brest fue uno de los pocos críticos de arte latinoamericanos que encontró en la estética de los medios masivos de comunicación una salida para el arte, argumentando contra la hipótesis de la manipulación. Desde un lugar intermedio entre la crítica y la práctica artística, también Oscar Masotta debe tomarse en cuenta como intelectual pionero a fines de la década del sesenta en reflexionar sobre el sentido estético de los medios masivos y en introducir nuevas herramientas metodológicas - como la semiótica- para su análisis.<sup>124</sup> Sin embargo sus investigaciones quedaron

---

<sup>123</sup> Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 301.

<sup>124</sup> Masotta se interesó en el estudio semiológico y la difusión de la historieta, entre 1967 y 1970. Tres artistas que estudiaban con Masotta en la Universidad de Buenos Aires y se sintieron particularmente estimulados por sus análisis -Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escary- crearon en 1966 el grupo Arte de los Medios de Comunicación. Cfr. Ana Longoni, "Estudio preliminar: vanguardia y revolución.

aisladas del circuito de la crítica artística latinoamericana. No impactaron en ella puesto que el interés de Masotta se volcó, al poco tiempo, de las artes plásticas a la investigación propiamente metodológica (particularmente sobre la psicología lacaniana).

Para Romero Brest, estos medios habían creado una nueva realidad, dejando a las artes tradicionales en total agonía, pero abriendo la posibilidad en Latinoamérica a la creación de una nueva cultura estética, en la que todas las clases sociales serían partícipes, logrando una producción cultural auténticamente latinoamericana e integrada a su vez al gusto popular.<sup>125</sup> Sin embargo, ya hacia mediados de los setenta, abandonó este ideal y prefirió prácticas más tradicionales, pues al menos ellas salvaguardaban el arte.<sup>126</sup>

Para las clases medias, la masificación de la cultura fue un proceso complejo, en cuanto se atacó el anhelo de interioridad que caracterizaba a sus miembros, celosos de su individualidad y su condición de personas diferenciadas. Como escribe José Luis Romero, encontrarse sumido en una multitud fue para el pequeño burgués un agravio a su dignidad. Según el relato de Elena Poniatwska, así es por ejemplo como se sentía Marta Traba:

Agobiada porque llegaban mil extranjeros diarios en el primer gobierno de Perón, la estudiante Marta decidió dejar Argentina. ‘Me cansé de andar en bus’, le contó a Igor Molina. ‘Cada vez que el bus se detenía, un racimo de personas se entremataba y, a patada limpia, intentaba entrar. Lo mismo para salir de él. La marabunta te obligaba a permanecer hasta el final de la ruta, de modo que jamás llegabas a tu destino. Entonces se me creó una especie de horror y decidí irme.’<sup>127</sup>

Los críticos de arte, como el resto de las clases medias y las clases populares, no escaparon a la crisis generalizada frente a la irrupción de una modernización cultural que provocaba una reversión total de los valores vigentes. En ese contexto se

---

en los sesenta”, en Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, 2004, p. 69. Para un estudio pormenorizado de la figura de Oscar Masotta, remitimos al lector a esta reciente compilación de sus trabajos.

<sup>125</sup> Jorge Romero Brest, *Política artístico-visual en Latinoamérica*, Crisis, Buenos Aires, 1974.

<sup>126</sup> Véase el capítulo cuatro.

<sup>127</sup> Elena Poniatowska, “Marta Traba o el salto al vacío”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, No. 132-133, julio/diciembre 1985, p. 886.

reivindicaron ciertos valores antiguos: los morales, los estéticos, los intelectuales. En esta nueva situación es que puede comprenderse la defensa de algunos valores tradicionales como la contemplación, la continuidad y la permanencia.<sup>128</sup>

## Conclusión.

La modificación de la realidad social y económica que trajo aparejada la modernización y explosión urbana en Latinoamérica produjo una puesta en crisis de los valores tradicionales y los estilos de vida autóctonos. La crítica de arte debió hacerse cargo de nuevas situaciones que se le imponían a la escena artística. En ese contexto fueron problemáticas centrales la generación de una cultura y una teoría propiamente latinoamericanas, el consumo masivo de los nuevos productos y experiencias estéticas brindadas por los medios masivos de comunicación, el peligro de desactualización en que las artes visuales tradicionales quedaban sumergidas, y la inevitable contaminación cultural de la sociedad latinoamericana frente al avance de la industrial cultural identificada con el imperialismo norteamericano. Sin embargo, al analizar con cuidado la producción de la crítica latinoamericana de la época, es posible observar que las soluciones propuestas, si bien originales, no constituyeron fuertes rupturas con el pensamiento moderno, pues persistieron, bajo un nuevo aspecto, ciertas concepciones polares planteadas en la modernidad como culto y popular, o figuración y abstracción, de las que los críticos no pudieron desembarazarse hasta la década siguiente. Sus teorías constituyeron no obstante ello un punto de partida clave para la configuración del arte latinoamericano como entidad cultural regional y para su promoción internacional. A través de ellas puede leerse el cambio del paisaje cultural de América latina, la crisis que ello impuso a la escena artística regional, los nuevos problemas que le planteó a la práctica artística y teórica. Los movimientos masivos, la explosión demográfica de las urbes latinoamericanas, los cambios en el consumo cultural cotidiano que impuso la televisión, fueron problemáticas centrales para los teóricos de todos los espectros ideológicos. La

---

<sup>128</sup> Marta Traba, "Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramirez Villamizar", *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, No., 1968, pp. 354-386; Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica...*, Op. Cit.; Jorge Romero Brest, *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1981.

reformulación latinoamericanista de la práctica artística y teórica se insertó en esta coyuntura de grandes cambios socioeconómicos en la región.

## Capítulo dos. Ciencia como utopía del arte: Juan Acha.

La polémica entre el proyecto figurativo, políticamente comprometido y público del Muralismo y la opción por una estética autónoma, abstracta y privada - debate que articuló la escena artística mexicana a partir de los años veinte-, seguía vigente a fines de los sesenta. Esta situación se producía no obstante, a partir de mediados del siglo, gozaran de una sólida posición en el medio los artistas de la llamada *Ruptura* -la nueva generación que propuso ejercer la creación sin someterla a contenido político alguno-, gracias a numerosas exposiciones y a la difusión que sus trabajos tenían en el país y en el exterior. Sólo la muerte de Siqueiros, en 1974, dio un cierre definitivo a aquel debate. Por ello, es necesario tomarlo en consideración al estudiar las ideas que surgieron en el medio mexicano respecto de la crisis del arte en Latinoamérica y del rumbo que éste debería adoptar en la región. En particular, las tesis de Juan Acha, crítico de arte oriundo del Perú que se radicó en la ciudad de México a inicios de los años setenta, se inscriben en el contexto de la densa tradición del indigenismo peruano y del Muralismo mexicano.

Acha fue un teórico de los más prolíficos en América latina durante los años que nos ocupan. Avanzó hipótesis importantes que anticiparon muchas de las cuestiones que aún hoy en día se debaten: la necesidad de construir marcos teóricos propios -tarea que él mismo emprendió-; la urgencia por considerar y respetar la enorme diversidad de las manifestaciones artísticas en suelo latinoamericano -que corresponden a la diversidad de sus públicos-; la necesidad de transformar y actualizar la práctica artística para que ésta pudiera tener una incidencia mucho más concreta y directa en el nuevo paisaje latinoamericano, copado por los medios masivos. También, planteó la obligación de ayudar a los artistas de la región a encontrar respuestas frente a la crisis evidente del arte moderno que se vivía en los centros internacionales; la apelación a pensar el arte regional desde una perspectiva que no tuviera como único punto de partida una idea sentimentalista del arte latinoamericano;<sup>129</sup> y la pertenencia cultural de Latinoamérica a Occidente desde un lugar diferenciado.

---

<sup>129</sup> Este es uno de los enfoques característicos del arte latinoamericano, que de alguna manera ordena y diferencia su conceptualización, y que se estudiará con mayor profundidad en el último capítulo.

La distancia nos permite considerar qué prejuicios viciaron algunos de sus diagnósticos, y qué logros obtuvieron sus muchos ensayos, ponencias y labor docente. Si —como veremos más adelante— Marta Traba consiguió poner sobre la mesa de discusión la necesidad de debatir desde un punto de vista ético y político el arte latinoamericano, y Romero Brest introdujo la reflexión teórica del arte dentro de la dinámica general del consumo, las contribuciones de Acha fueron en su mayoría conspicuas en el campo educativo: sus estudios sociológicos de la dinámica del campo artístico regional lograron establecer una base teórica de dónde partir para comprender la dinámica del arte en toda la extensión de sus procesos de “producción, distribución y consumo” y en conexión con otras prácticas estéticas, constituyendo hasta hace poco material bibliográfico básico para los estudiantes de práctica y teoría del arte en muchas universidades de América latina.

En este capítulo me ocuparé de los años en que comenzó a gestar las ideas fundamentales que darían nacimiento más tarde a sus conocidos ensayos. Mi intención es observar qué experiencias alimentaron el nacimiento de estas hipótesis, cómo el ejercicio de la crítica en numerosos semanarios de la época se articuló con su tarea de gestor de exhibiciones, en qué medida estas actividades dieron pie a sus ensayos teóricos, y qué nos dicen en la actualidad sus pronósticos respecto del futuro del arte en América latina.

### **De Lima al D.F.: la experiencia en el Museo de Arte Moderno.**

Juan Acha partió hacia Alemania en 1934 para estudiar ingeniería química en Munich, carrera de la que se graduó en 1940. Trabajó en las fábricas sudamericanas de Standard Brands Inc. de 1942 a 1958 en Nueva York. La formación científica de Acha es clave para comprender una de las cuestiones recurrentes en su desarrollo profesional: una aproximación científica al fenómeno estético, que pudiera dar cuenta, de la manera más objetiva posible, de los distintos mecanismos sociales implicados en la producción, distribución y consumo estéticos en la sociedad latinoamericana. Acha consideró el arte principalmente como forma del saber, se interesó por la búsqueda de diferencias en los procesos de conocimiento entre el arte y la ciencia, y se inclinó a teorizar desde este lugar.

Cuando regresó a Perú (1959), se inició como crítico de arte para *El Comercio* de Lima, donde comentaba y analizaba artistas y cuestiones generales del arte. En



1961 escribió su primer ensayo de arte: se le encomendó el capítulo peruano del estudio sobre arte latinoamericano que publicó el Departamento de Artes Visuales de la OEA, dirigido por José Gomez Sicre.<sup>130</sup> Su pertenencia a un país de tradición prehispánica tan fuerte como el Perú, junto a la experiencia que vivirá luego en México, fue otro condicionante fundamental a la hora de elaborar sus tesis. La tradición artística que prevalecía en estos países volvía difícil la renovación de las ideas sobre el arte. El indigenismo peruano, el primer movimiento de renovación moderno en ese país, parecía interpretar el arte aún como forma de expresión de la interioridad del artista, respetando la tradición individualista y emocional del arte y la cultura. En este contexto, una de las principales empresas que asumió el crítico fue señalar esta situación y manifestarse a favor de una renovación del lenguaje que planteara los problemas artísticos dentro de un marco contemporáneo.

En Lima Acha respaldó las nuevas experimentaciones con la abstracción de algunos artistas peruanos como Fernando de Szyszlo, y se interesó por algunos movimientos de vanguardia.<sup>131</sup> La relación estrecha que mantuvo con estos grupos llevó a que fuera estigmatizado por el gobierno de turno.<sup>132</sup> A raíz de esta situación en particular y del malestar político general, el crítico abandonó definitivamente el Perú y, luego de una breve estancia en Washington, encontró un nuevo espacio en la ciudad de México.

A partir de 1972, se desempeñó como coordinador en el Museo de Arte Moderno; en la práctica, ejerció las funciones de un moderno asistente de curaduría junto a Fernando Gamboa, director de la institución. La relación respetuosa que Acha estableció con el director favoreció que se le permitiera poner en práctica algunas ideas que traía respecto de las tendencias que debían estimularse y exhibirse en el MAM para favorecer la renovación del arte en Latinoamérica.

Fernando Gamboa tenía una probada y extensa capacidad como gestor cultural, y era un experto museógrafo que demostraba gran modernidad en las técnicas de

---

<sup>130</sup> Juan Acha, *Art in Latin America Today: Perú*, Washington DC, Pan American Union, 1961.

<sup>131</sup> Para una panorámica de los movimientos de renovación en la escena artística peruana de los sesenta, véase Gustavo Buntinx, "Modernidades cosmopolitas y andinas en la vanguardia peruana", en Enrique Oteiza et al. (Ed.), *Cultura y política en los años sesenta*, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1997, pp. 267-286.

<sup>132</sup> Inculcado de tráfico de drogas al asistir a una fiesta de jóvenes artistas, Acha fue fichado y encarcelado durante diez días en la prisión El Sexto en 1970. Cfr. Juan Acha, "Por qué no vivo en el Perú", *Hueso Húmero*, No. 8, Lima, enero-marzo de 1981, pp. 108-109.

exhibición.<sup>133</sup> A principios de los setenta, sin embargo, el gran fracaso diplomático-cultural que sufrió -el envío de la representación mexicana para la Feria Mundial de Osaka en 1970- significó un cambio de rumbo.

Para esta Feria, Gamboa había ideado la realización de un gran mural colectivo transportable -lo que nos habla de su idea un tanto ambigua del arte moderno y de la enorme fuerza que todavía ejercía en el medio mexicano el Muralismo-. Invitó para ello a ocho artistas - Roger von Gunten, Brian Nissen, Lilia Carrillo, Francisco Icaza, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro y Fernando García Ponce- que se instalaron en una bodega de la colonia El Vergel y se dedicaron durante varios meses a pintar grandes telas que, unidas, formarían dicho mural. Al llegar a Osaka, los murales no pudieron colocarse por el agregado de un basamento que reducía la superficie de exposición de los mismos. La representación de México -que había querido causar un impacto fulminante- resultaba así un fracaso rotundo.<sup>134</sup> Este episodio probablemente le mostró que sus ideas sobre el arte moderno resultaban un tanto anticuadas y era necesario renovarlas permitiendo que las nuevas tendencias entraran al Museo de Arte Moderno; de lo contrario, parecería políticamente.<sup>135</sup>

En este contexto dio cabida a las nuevas sugerencias que traía Acha respecto de la política de exhibiciones más conveniente para la institución. Acha incentivó a Gamboa a organizar exposiciones del arte más contemporáneo en Latinoamérica, que apreciaba y conocía en profundidad.<sup>136</sup> De esta forma, se combinó la enorme capacidad de gestión de Gamboa con los conocimientos de Acha sobre arte contemporáneo, y se logró una gestión museística notable. Fue así que el Museo de Arte Moderno exhibió sendos conjuntos de arte conceptual argentino, las tendencias más actuales del geometrismo mexicano y colectivas e individuales de los

---

<sup>133</sup> Alfonso Soto Soria, "Museografía moderna en México", *Artes Visuales*, No. 11, México D.F., julio/septiembre de 1976, pp. 3-6.

<sup>134</sup> Actualmente los murales se encuentran en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez de la ciudad de Zacatecas, México, formando aquella sala soñada por Gamboa. Luis-Martín Lozano, "Los murales de Osaka: convergencias históricas y estéticas", en Alberto Ruy Sánchez, Teresa del Conde y Luis-Martín Lozano, *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, CONACULTA y Gobierno del Estado de Zacatecas, Madrid, 2002, pp. 169-204.

<sup>135</sup> Tanto Manuel Felguérez como Olivier Debrouse coinciden en señalar que aquel fue un episodio que conmocionó profundamente a Gamboa. Entrevista de la autora a Manuel Felguérez, México D.F., 23/08/06; entrevista de la autora con Olivier Debrouse, México D.F., 26/08/06.

<sup>136</sup> En el número 18 de la revista mexicana *Artes Visuales*, por ejemplo, Acha (en calidad de editor invitado) se propuso un ejemplar antológico de propuestas artísticas no convencionales: se le envió a distintos artistas latinoamericanos una invitación a enviar un texto, proyecto, proposición, documento, manifiesto etc. pasible de ser reproducido gráficamente en el espacio de una página, para formar con ellos un suplemento especial.

latinoamericanos contemporáneos más destacados, convirtiéndose en una de las instituciones de arte líderes en la región durante la década.<sup>137</sup>

Una de las exhibiciones más destacadas fue *Creadores latinoamericanos contemporáneos 1950-1976. Pinturas y relieves*, realizada en octubre y noviembre de 1976. En la introducción del catálogo, Gamboa manifestaba cuáles eran los objetivos de la política que guiaban su gestión: uno de ellos era eliminar las lagunas de información artística que existían en el país. A su juicio, esta era la primera exposición panorámica que daba cuenta del alto nivel estético a que había llegado la pintura latinoamericana contemporánea. Los pintores, al igual que los escritores latinoamericanos, se imponían y estaban atrayendo cada vez más la atención y el reconocimiento mundiales.<sup>138</sup> Habitualmente, Acha dispuso de un espacio crítico en los catálogos de las exhibiciones. En sus textos la crítica se hilvanaba con la incipiente teoría, por lo que todo ensayo era ocasión para una reflexión más amplia sobre el estado de la escena artística regional.

Acha consideraba que el reconocimiento de la obra de los pintores latinoamericanos en los centros internacionales del arte se debía a su capacidad de renovar mediante rupturas el sistema cultural histórico de la pintura. Defendiendo la originalidad de los pintores de la región, afirmaba que no existía lo universal sin lo particular, lo internacional sin lo nacional. De esta forma contradecía una de las acusaciones más habituales al arte moderno latinoamericano en cuanto epígono del europeo: estas críticas no tomaban en cuenta lo particular de las obras latinoamericanas. Toda obra de arte fusionaba lo particular y lo universal, contenía formas de decir entendibles por otros hombres y un sentido particular.

A su juicio, la pintura no era simplemente expresión de una idea, sino producción cultural que como tal se tornaba metalenguaje: buscaba comunicar las nuevas ideas y sentimientos suscitados por los cambios históricos mediante cambios lingüísticos, o mostrar las transformaciones que estos generan en “nuestras subjetividades”. “Si a esto se agrega que la calidad estética es universal como resultado y comunicación de lo particular, o sea, comienza con lo particular, entonces podemos esperar de nuestra pintura el cumplimiento de unas funciones

---

<sup>137</sup> Cfr. Sección “Galería Nacional”, *Artes Visuales*, México D.F., 1973-1981.

<sup>138</sup> Fernando Gamboa, “Presentación”, *Creadores latinoamericanos contemporáneos 1950-1976. Pinturas y relieves, Cat. Exp.*, Museo de Arte Moderno, México D.F., octubre-noviembre de 1976, s/p.

latinamericanistas de tipo sociocultural...”,<sup>139</sup> sostenía el crítico. Entre esas funciones, mencionaba el hacer visibles aspectos insospechados de la realidad regional; influir en el ámbito sociocultural latinoamericano y en el curso de los lenguajes visuales colectivos; y contribuir a solucionar los problemas lingüísticos a que hacían frente las artes visuales en varias partes del mundo. La exposición demostraba que en la región latinoamericana, estas funciones se llevaban a cabo desde largo tiempo. Ejemplo de la primera eran Tamayo, Lam y Matta. Como cabeceras de tendencias, los cinéticos destacaban logrando la tercera función señalada.

Acha se mostraba preocupado porque el prestigio internacional de la pintura latinoamericana no revertía en beneficio de los ámbitos artísticos locales, aun débiles e incipientes en cuanto al número de artistas y de público interesado. Consideraba que faltaban historiadores, teóricos, museógrafos y críticos que meditaran sobre la realidad artística de la región y que construyeran modelos de lectura de las obras de los artistas latinoamericanos contemporáneos.

### **De la crítica a la teoría: su colaboración en *Plural*.**

Al llegar al DF, Acha no sólo se incorporó al staff del Museo de Arte Moderno, sino que también comenzó a colaborar para algunas revistas culturales: entre ellas, *Plural*, la prestigiosa publicación de crítica, política y literatura dirigida en su primera época por Octavio Paz. *Plural* era la revista cultural del centenario periódico mexicano *Excélsior*, liderado por Julio Scherer García.<sup>140</sup> En *Plural* Acha encontró un fructífero espacio de intercambio intelectual con literatos, críticos y artistas como el mismo Paz, Tomás Segovia y Kasuya Sakai. Este círculo de intelectuales (junto a Damián Bayón y Rufino Tamayo) ocupaba una posición central

---

<sup>139</sup> Juan Acha, “La pintura latinoamericana como exponente de nuestras preocupaciones artísticas”, *Creadores latinoamericanos contemporáneos 1950-1976. Pinturas y relieves, Cat. Exp.*, Museo de Arte Moderno, México D.F., octubre-noviembre de 1976, 4 p. (sin paginar)

<sup>140</sup> *Plural* inició sus actividades en octubre de 1971 con formato tabloide, papel periódico a color, y una periodicidad mensual. Las llamativas ilustraciones de carácter netamente abstracto-geométrico estaban a cargo de Kasuya Sakai. A partir de 1974, tomó formato de revista moderna con papel ilustración. Otra publicación importante de carácter cultural editada también por *Excélsior* era *Diorama de la Cultura*, suplemento periódico dominical de 16 páginas de extensión, para el cual también colaboraba Acha. Después de un conflicto en la cooperativa de *Excélsior* que provocó la salida del grupo que lo dirigía —entre ellos su director Julio Scherer García—, todo el staff de *Plural* —con Octavio Paz a la cabeza— abandonó la revista y pasó a integrar una nueva publicación, *Vuelta*, que continuó con la misma línea editorial. Allí también colaboró Acha. Octavio Paz, “Vuelta”, *Vuelta*, No. 1, Vol. 1, México D.F., diciembre de 1976, pp. 4-5.

en la escena artística mexicana, y daría lugar dos años más tarde al Simposio de Arte y Literatura en la Universidad de Austin, el más influyente coloquio sobre el arte regional de la década. Acha pudo continuar en *Plural* con su tarea de crítico de exhibiciones, primero en la sección "Letras, letrillas, letrones" de la revista, y a la vez retomar paulatinamente sus reflexiones sobre el arte de Latinoamérica.

En 1973 logró que la revista publicara un ensayo de neto corte teórico,<sup>141</sup> en el que quedaban delineadas las principales ideas que fructificarían años más tarde en *Arte y Sociedad: Latinoamérica*. En el artículo refería a la crisis que atravesaba el sistema artístico occidental de cinco años a esa fecha, y cómo esta situación había dejado al arte latinoamericano sin modelos nuevos que importar. ¿Cuáles eran entonces las posibilidades del arte en América latina? El subdesarrollo era también, fundamentalmente, un problema estético (de la sensibilidad). Por ello las posibilidades del arte en la región debían pensarse en relación con la sensibilidad en general, y con el nuevo contexto de la expansión audiovisual y sus consecuencias nocivas en la sensibilidad colectiva. Las posibilidades de las artes visuales se resumían a:

el popularismo que promueve lo popular como el remedio más eficaz de las dolencias del arte culto; el pluralismo que postula la igualdad social, artística y cultural de todas las manifestaciones artísticas; la expansión audiovisual en calidad de sustituto inevitable del objeto artístico-visual y como el mejor corrector de los efectos psicosociales de los medios masivos; la alfabetización de la sensibilidad colectiva (crear defensas contra las manipulaciones de los medios masivos) como la meta legítima de todas las preocupaciones artísticas y sociales.<sup>142</sup>

Cualquier política artística debía tener -como punto de partida obligado- el reconocimiento de las diferencias. Los artistas debían poner a disposición de la colectividad el mayor número de proposiciones artísticas, entre las que aquella debía elegir. A ellos les correspondía concebir y hacer visibles tales proposiciones; a la

---

<sup>141</sup> Juan Acha, "Las posibilidades del arte en América Latina", *Plural*, No. 24, México DF, septiembre de 1973, pp. 52-54.

<sup>142</sup> Art. Cit., p. 54.

colectividad, decidir el curso social del arte, identificándose con la manifestación artística más acorde a su sensibilidad.

La comunión y el diálogo teórico que Acha mantenía con Jorge Romero Brest salta a la vista: ambos compartían el mismo diagnóstico respecto a la situación del arte latinoamericano, y aún la terminología adoptada era la misma. Acha, sin embargo, apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética a la que los multimedios sometían, mientras que Romero Brest proponía otro tipo de salida.<sup>143</sup>

Hemos mencionado que, ya desde sus años en el Perú, Acha había apoyado con decisión los movimientos de vanguardia. Básicamente, para el crítico el arte experimental era primordial en cuanto buscaba subvertir las experiencias comunes de la sensibilidad, contribuyendo de esta forma a enriquecerla y modificarla. En el contexto de los contenidos impartidos por los multimedios, que intentaban sin éxito *popularizar el arte culto*, las artes visuales podían ser fuentes de innovaciones del lenguaje multimedial [video arte] y transformarse en “correcciones lingüístico-visuales” para la colectividad cultural activa.

En el medio artístico mexicano se habían producido, ya desde inicios de los sesenta, algunas experiencias de carácter conceptual como la exposición Los Hartos (1961), pero fueron los Salones Independientes (SI) de 1968, 1969, 1970 y 1971 los eventos que remozaron decididamente el medio. Los Salones Independientes surgieron en el contexto de los movimientos estudiantiles de protesta de 1968. En principio, fueron grupos de artistas disidentes que se negaron a participar del Salón Oficial (Salón Solar) y buscaron espacios alternativos para exponer que no dependieran de organismos del Estado, ante el clima autoritario que vivía la nación. Las exposiciones del SI se desarrollaron paulatinamente hacia proyectos de carácter cada vez más renovador, hasta llegar a trabajos ambientales, efímeros, anónimos y de participación.<sup>144</sup>

La apuesta por un arte grupal, un arte colectivo y de vanguardia tuvo estos importantes antecedentes en México con los Salones Independientes. Maduró en los

---

<sup>143</sup> El Archivo Jorge Romero Brest no da cuenta de este contacto en toda la real dimensión que debió tener, pero existen evidencias ciertas de la amistad entre ambos y de los contactos desde por lo menos 1967 en Lima, ocasión en la que Romero Brest viajó para dictar sus famosas conferencias.

<sup>144</sup> Para una historia de los Salones Independientes en México, véase Olivier Debrouse y Cuautémoc Medina, *Discrepancias, Cat. Exp.*, Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), UNAM, México D.F., noviembre-diciembre de 2006.

setenta con la formación de numerosos grupos: éstos trabajaron en pos de un arte colectivo pasible de ser gozado por la comunidad.<sup>145</sup> El arte de grupos fue una de las opciones estéticas disponibles a inicios de los setenta en la escena artística mexicana. Nunca estuvo, sin embargo, dentro de las opciones del porvenir del arte latinoamericano para Acha. Artistas como Mathias Goeritz o Manuel Felguérez, que participaron de dichas experiencias, nunca interesaron a Acha por sus trabajos colectivos sino en cuanto a sus realizaciones individuales.

*Plural* editaba suplementos a color dedicados al arte y en 1974 Acha tuvo a cargo un extenso análisis sobre la obra de Mathias Goeritz,<sup>146</sup> que nos introduce con bastante detalle en la cuestión del rumbo teórico que eligió el crítico peruano. A juicio de Acha, el caso de Goeritz era la evidencia de cómo en América latina las novedades plásticas se producían de forma aislada, porque el medio ambiente no permitía su desarrollo, su continuidad. La *Serpiente* del *Museo Experimental El Eco* era considerada internacionalmente obra precursora del minimalismo neoyorquino de mediados de los 60s, y sin embargo no había redundado en otros experimentos escultóricos de este tipo.<sup>147</sup>

El proyecto arquitectónico más reciente de Goeritz, el *Laberinto* (1974), era un espacio abierto al firmamento destinado a los niños, que se construiría en un parque de Jerusalén situado entre un barrio árabe y otro judío. El Laberinto, “símbolo tradicional de la angustia y soledad que produce el exceso de sus informaciones espaciales en la capacidad perceptual y anímica del hombre”,<sup>148</sup> mostraba para Acha la síntesis de su preocupación por los problemas contemporáneos del espacio. El *Laberinto* ponía en duda la percepción espacial habitual: en este sentido, lograba poner en práctica aquello que reclamaba Acha al arte contemporáneo, la apelación a la sensibilidad y la puesta en duda de sus parámetros perceptivos usuales. Los trabajos espaciales de Goeritz conmovían la percepción habitual, la enriquecían y le planteaban preguntas. Hacia el final del texto, Acha reclamaba la urgencia de revisar su obra para establecer la verdadera dimensión de su valor artístico. En este sentido,

---

<sup>145</sup> Rita Eder, “El arte público en México: los grupos”, *Artes Visuales*, No. 23, México D.F., enero de 1980, Suplemento, pp. 1-6; Dominique Liqueois, *De los grupos a los individuos: artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

<sup>146</sup> Para un estudio general de la obra de Mathias Goeritz puede verse Olivia Zuñiga, *Mathias Goeritz*, Intercontinental, México D.F., 1963; Frederico Moraes, *Mathias Goeritz*, UNAM, México D.F., 1982; A.A.V.V., *Los ecos de Mathias Goeritz*, IIE-Antiguo Colegio de San Ildefonso, México D.F., 1997.

<sup>147</sup> Juan Acha, “Mathias Goeritz: ‘condensador de espacios’”, *Plural*, No. 31, México DF, abril de 1974, pp. 43-46.

<sup>148</sup> Art. Cit., p. 46.

las obras de Mathias Goeritz y Manuel Felguérez representaban posibilidades de enseñanza valiosa en Latinoamérica, porque en ambas la teoría sostenía a la práctica, se proponía partir de un cuestionamiento de los conceptos establecidos del arte, y la experimentación era su sustento.

Pero es probable que, a los ojos de Acha, las búsquedas de Goeritz mostraran algunos peligros que no las colocaban como las mejores opciones de proyecto artístico para América latina. Desde sus inicios Goeritz había propuesto, a través de sus estructuras espaciales, la desfuncionalización de la arquitectura hasta sus últimas posibilidades, una arquitectura en la que el hombre sintiera comprometida y alterada su vivencia habitual, y a través de esa experiencia percibiera una intensa emoción. Su extensa estadía en España pudo favorecer un conocimiento profundo de la arquitectura musulmana, cuyos espacios asimétricos, inestables e inaprensibles –al modo de la Alhambra- nos recuerdan sus proyectos.

Desde el Manifiesto de la Arquitectura Emocional (de 1953), hasta los Manifiestos de los Hartos (el individual de 1960 y el colectivo de 1961), Goeritz mostraba que entre sus principales búsquedas, su arte apuntaba a transformar la actividad artística en un servicio social –por lo tanto anónimo y colectivo-, y a echar por tierra el funcionalismo imperante en el arte moderno –que imponía al arte las constricciones de la lógica y la razón, y lo vaciaba de la espiritualidad y emoción que tradicionalmente había caracterizado al arte de todas las épocas-. Es por ello que algunos lo consideran uno de los padres espirituales de todos los nuevos movimientos de fines de los sesenta donde el funcionalismo –narrativa moderna que entra en crisis- se puso en entredicho. En particular, el laberinto –una creación arquitectónica del antiguo Egipto- produce la vivencia más concreta de desorientación espacial y abismo: el hombre no sabe en qué lugar se encuentra.

Esta lógica antifuncionalista era, por otra parte, denominador común entre muchos de los artistas mexicanos. La escultora Helen Escobedo también propulsaba el diseño integral: que el artista evitara la especialización, y se ocupara de toda clase de objetos utilitarios y espacios habitables. Su propósito era unir el arte con la utilidad por medio del ornamento y del diseño integral.<sup>149</sup> El mismo Acha, en el catálogo de su

---

<sup>149</sup> S/f (Emma Cecilia García Salazar), "Galería Nacional", *Artes Visuales*, No. 5, México D.F., enero/marzo de 1975, p. 42.



exhibición en el MAM, debía reconocer que el funcionalismo ya estaba en entredicho desde larga data.<sup>150</sup>

Tomemos en cuenta el rechazo manifiesto de Acha a la tradición emocionalista del arte -que leía como un resabio nefasto del indigenismo peruano y el Muralismo Mexicano-. Por ello es probable que, si bien reconociera lo trascendente de Goeritz y otros en la escena artística mexicana, a la hora de optar por un proyecto viable como "futuro del arte", eligiera presentar, en el número especial de la revista *Artes Visuales* dedicado a esta cuestión, el proyecto de arte por computadora de Manuel Felguérez.

### Artes Visuales.

A partir de su llegada al DF, Acha comenzó a colaborar para distintas publicaciones periódicas, algunas de ellas de carácter especializado, como *Artes Visuales*. Esta revista trimestral -publicada en sus inicios por el Museo de Arte Moderno- fue un proyecto editorial a cargo de Carla Stellweg, que arrancó en el invierno de 1973 y se convirtió, al poco tiempo de su existencia, en una de las publicaciones especializadas en arte visuales de mayor envergadura en América latina durante la década de los setenta.<sup>151</sup> *Artes Visuales* fue caja de resonancia de todos los coloquios de la crítica sobre arte latinoamericano. En sus páginas se debatieron los problemas de mayor urgencia en el ámbito artístico regional: en este sentido, fue un espacio de reflexión complementario al Museo de Arte Moderno.<sup>152</sup> Cada uno de los números se organizó en torno a un tema, y si bien en sus inicios fue la misma Stellweg quien los propuso, poco después la revista se abrió a editores huéspedes que fueron pautando sucesivamente las cuestiones a tratar. La revista funcionó dentro de

---

<sup>150</sup> Juan Acha, "El diseño integral de Helen Escobedo", *Helen Escobedo, Cat. Exp.*, Museo de Arte Moderno, México D.F., diciembre de 1974 a enero de 1975, s/p.

<sup>151</sup> En sus primeros tiempos, *Artes Visuales* fue subsidiada por el museo; pero a partir del no. 8, la venta de publicidad permitió la auto financiación, situación que aligeró el control oficial de sus contenidos. Gracias al rédito atraído por la revista, el museo aumentó considerablemente su presupuesto anual. Entrevista de la autora a Carla Stellweg, Nueva York, 31/01/2007.

<sup>152</sup> Los temas tratados por *Artes Visuales* fueron: la crítica de arte (No. 1), el debate realidad/abstracción (No. 2), Latinoamérica (No. 3), surrealismo en México (No. 4), texto y textualidad (No. 6), el futuro del arte (No. 7), escultura en México (No. 8), mujeres, arte y femineidad (No. 9), arte latinoamericano (No. 10 y 14), museos de arte contemporáneo (No. 11), fotografía (No. 12), crítica de arte (No. 13), cine latinoamericano (No. 15), Diego Rivera (No. 16), videoarte (No. 17), propuestas no tradicionales /arte correo (No. 18), coloquios latinoamericanos (No. 19), arquitectura (No. 20), 1ª Bienal Latinoamericana de San Pablo (No. 21), historieta (No. 22), grupos (No. 23), performance (No. 24), fotografía (No. 25). Los últimos números de la revista (Nos. 26 y 27/28) no tuvieron tema único; en ellos se registra la situación de crisis en la que se encontraba la publicación, las críticas que recibía y el alejamiento de Stellweg. La revista publicó su último número en marzo de 1981.

una relación bien fluida con la institución que la publicaba, y Acha —que compartía con Stellweg su afición por las tendencias más vanguardistas en Latinoamérica— fue invitado en distintas oportunidades a proponer cuestiones y ser editor huésped de la publicación. *Artes Visuales* estaba ilustrada en toda su extensión por medio de reproducciones de trabajos artísticos que acompañaban los artículos, o en su defecto por trabajos de vanguardia elegidos por el consejo editorial —eran frecuentes las reproducciones de trabajos del Cayc—. Al final de cada número, la revista presentaba un panorama de las exposiciones más recientes a nivel nacional e internacional, y la traducción al inglés de los artículos incluidos en el mismo.

Para el número 7 de *Artes Visuales* (en el verano de 1975), Acha propuso como tema lo que a su juicio resultaba la clave: el futuro del arte. Esta cuestión nos orienta para entender cómo concebía el crítico la tarea que debía hacerse en Latinoamérica. En la presentación editorial, Acha afirmaba la intencionalidad general de “prever con el objeto de prevenir y proveer”;<sup>153</sup> es decir, enfocar esta cuestión significaría tener ciertos diagnósticos concretos de qué sucedería con el arte latinoamericano y así poder diseñar con más precisión la tarea que le esperaba a los teóricos. Para abrir el número, eligió republicar dos artículos de Marshall McLuhan en los que el autor de la *Galaxia Gutemberg* explicaba de qué manera los nuevos medios de comunicación modificaban no solo cuantitativa sino cualitativamente el paisaje contemporáneo, cambiando el carácter mismo del lenguaje verbal y visual. Para McLuhan, se trataba de nuevos idiomas, con nuevos poderes de expresión.<sup>154</sup> De esta forma, Acha establecía —a través de la voz autorizada de McLuhan— una realidad incontestable: los medios masivos habían producido un cambio perceptivo estructural, y frente a ello era que debían pensarse las nuevas funciones del arte culto.

Otros temas que aparecían en el número eran: las diferencias entre la televisión y el cine, escrito por el videoartista Douglas Davis; el porvenir de la creatividad artística, por Jorge Romero Brest —en el que el crítico argentino se inclinaba por la estetización total del ambiente y la substitución del arte por la artesanía—; la reinscripción de la naturaleza en la arquitectura urbana como proyecto utópico para restablecer su respeto, por el arquitecto y escultor urbano guadalajareño Fernando

---

<sup>153</sup> Juan Acha, Nota editorial, *Artes Visuales*, No. 7, México DF, julio/septiembre de 1975, p. 1.

<sup>154</sup> Marshall Mc Luhan, “Análisis estructural de los medios de comunicación”, *Artes Visuales*, No. 7, México DF, julio/septiembre de 1975, pp. 2-3; Marshall Mc Luhan, “Aula sin paredes”, *Artes Visuales*, No. 7, México DF, julio/septiembre de 1975, pp. 4-6.

González Gortázar; las posibilidades del Super-8, por el crítico de cine brasileiro Casimiro de Mendonça; la reseña de un coloquio sobre el futuro del arte realizado en el Museo Guggenheim en 1969, reseñado por el crítico literario Francisco Zendejas.

El número traía además dos artículos a cargo de Acha. En “Los problemas del arte en nuestro futuro”, abordaba la cuestión de los cambios ambientales y sociales originados por los medios masivos. Allí ponía de relieve cómo las novedades del videoarte y el cine experimental eran transferidas a la TV y al cine comercial; es decir, resaltaba las funciones de innovación en el campo de las artes visuales que reivindicaba como privilegio del arte culto. También reafirmaba su idea de un pensamiento independiente de compromisos con ideas extra-artísticas y de la obligación de narrar y expresar el mundo —que cumplían con mayor eficiencia y popularidad los nuevos medios—. El ejemplo paradigmático era el sintetizador de Nam June Paik, que creado por necesidad artística, sirvió luego a la TV comercial y estatal.

En “El presente de un futuro: Manuel Felguérez”<sup>155</sup> elegía apostar por él como artista paradigmático del porvenir, presentando el proyecto de arte por computadora —profusamente explicado e ilustrado— que se exhibía en el Museo de Arte Moderno y que representaría a México en la Bienal de San Pablo. A juicio de Acha, se trataba del paso de un procedimiento tradicional hacia una “estética tecnológica o cuantitativa” que comenzaba a asomar como posibilidad del arte en el futuro. En su elección había pesado con mayor fuerza evidentemente el hecho de que el carácter del proyecto artístico de Felguérez no presentaba, en apariencia, ninguna posibilidad de peligroso desvío irracionalista. El geometrismo era para Acha el emblema de la época. En Latinoamérica, era la tendencia que con mayor contundencia y claridad implicaba un cuestionamiento de la tradición individualista y emocional. Veremos más adelante si sus predicciones respecto a Felguérez se concretaron, y hasta qué punto la vena abstracto-geométrica del artista era tan permanente como Acha imaginaba. Como fuere, su confesa admiración por la obra de Mathias Goeritz había sido doblegada por el temor a esa mezcla de racionalidad e irracionalidad que caracterizaba la *arquitectura emocional* del artista alemán.

---

<sup>155</sup> Juan Acha, “El presente de un futuro: Manuel Felguérez”, *Artes Visuales*, No. 7, México DF, julio/septiembre de 1975, pp. 7-8.

## El arte como investigación: El *Espacio Múltiple* de Manuel Felguérez.

Manuel Felguérez pertenece al grupo de artistas identificados con la *Ruptura*, el “grupo sin grupo” que en la década del cincuenta optó por un proyecto estético alternativo al que imponía el ámbito oficial a través de la Escuela Mexicana de Pintura. Felguérez se había formado como escultor con Ossip Zadkine en París, y había compartido sus intereses por el arte abstracto en Nueva York con algunos artistas como Tápies, Burri, y Saura. Fue dentro de esta poética que surgieron sus primeros trabajos como artista. [ilustración 2.1] En los sesenta, se destacó en el medio mexicano como realizador de murales-escultura abstractos, realizados con desechos – por ejemplo, el famoso Mural del Cine Diana defendido por la misma Marta Traba. Estos murales fueron hechos para encargos privados, y buscaron ir más allá de las propuestas estéticas del muralismo mexicano. A fines de la década, Felguérez participó de la organización de los Salones Independientes y exhibió en ellos.<sup>156</sup>

Hacia 1972, el artista se interesó en explorar nuevas posibilidades de desarrollo de su obra plástica. Un nuevo proyecto surgió a partir de sus investigaciones con las herramientas que brindaba el diseño por computadoras. Felguérez quiso demostrar la importancia de la investigación en la práctica de las artes visuales, como vía de superación de un arte centrado en la expresión individual. Resultado de su trabajo fue la exhibición *Espacio Múltiple* que presentó en el Museo de Arte Moderno de México DF del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974.

La principal hipótesis de Felguérez consistió en afirmar que, si se disponía del “alfabeto plástico” de un artista –en este caso, el abstracto-geométrico del mismo Felguérez- y de las normas compositivas generadas matemáticamente por el dinamismo interno de las composiciones, era posible programar una computadora para que generara un sinnúmero de configuraciones de la misma especie a partir de unos cuantos datos primarios. En la Universidad Nacional Autónoma de México, el artista se dedicó a un análisis crítico de su obra previa como pintor, muralista y escultor. En una visión retrospectiva de la propia obra informal, encontró que ésta

---

<sup>156</sup> Para un análisis de la obra completa de Manuel Felguérez, véase Juan García Ponce, *Felguérez*, UNAM, Colección de Arte, No. 30, México, 1976; Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, en Jorge Alberto Manrique et al., *El geometrismo mexicano*, IIE-UNAM, México DF, 1977, pp. 78-114; AA.VV., *Manuel Felguérez Muestra Antológica, Cat. Exp.*, INBA, México D.F., 1987; Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004.

contenía unos cuantos elementos formales que se repetían, y una manera similar de componerlos. La unidad estilística fue resultado de un proceso de simplificación de los elementos formales hasta definir un alfabeto plástico, así como la clarificación de la sintaxis combinatoria de ese alfabeto. La fuente original de los Diseños del *Espacio Múltiple* fueron más de 300 obras analizadas. Felguérez encontró veinticinco diseños que contenían unidad estilística y diversidad formal. [ilustración 2.2] Mediante la ayuda de un computador llegó a establecer nueve diseños básicos que habían sido configuraciones constantes en su obra. Con los datos ingresados –referidos a distintas características y medidas de los cuadros seleccionados–, se obtuvieron resultados estadísticos que sirvieron para programar el computador y producir simulaciones codificadas –resultados numéricos–. [ilustración 2.3] El programa generaba, a partir de éstos, miles de posibilidades de configuraciones formales. En base a estos resultados numéricos, el artista tradujo los datos a nuevos diseños, es decir, reconstruyó gráficamente la información codificada en nuevos diseños, “interpretados con la gran libertad que concede este método”.<sup>157</sup> [ilustración 2.4] De este modo, el artista extremó todas las posibilidades contenidas en sus propios diseños. Aquellos que merecían en su opinión una alta calificación, fueron utilizados para retroalimentar el sistema. El artista seleccionaba los que más le agradaban, y descartaba los restantes. A los seleccionados y graficados, les imprimía color, relieve o volumen. [ilustración 2.5, 2.6 y 2.7] Faltaba todavía en esos momentos un programa que generara las formas y las presentara en una pantalla; es decir, una manera de alimentar el graficador de una computadora para evitar el trabajo manual.

Algunos años más tarde la UNAM publicó un libro en el que el artista explicó los postulados que guiaron el proyecto y los distintos pasos que se siguieron para llegar a dar con diseños simulados por el computador. Allí se destacaba que la máquina no producía nada que el propio artista no hubiera concebido. Felguérez “aceptó que la tendencia compositiva de la computadora se asemejaba a la suya con ligeras correcciones que se debían más a la ausencia de datos en la memoria de la máquina, que a ‘errores’ compositivos propiamente dichos”.<sup>158</sup>

La intención última de este experimento era extender los diseños al espacio urbano. Esto se relacionaba con la proyección a escala urbana de la escultura

---

<sup>157</sup> Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, México DF, 1978, p. 80.

<sup>158</sup> Oscar Olea, “Prefacio”, en Manuel Felguérez, *El espacio múltiple... Op. Cit.*, p. 11.

mexicana de fines de los sesenta. Hubo en el medio una tendencia generalizada – probablemente por la presencia fundamental de la figura de Mathias Goeritz- a proyectar hacia el espacio urbano los diseños escultóricos; la *Ruta de la Amistad* – colectivo de esculturas urbanas pensadas por el artista alemán en ocasión de las Olimpiadas del 1968- no hizo más que consolidar este tipo de programa en el país. El *Espacio Múltiple* era para Felguérez un paso más hacia la proyección urbana:

Vivir en una armonía formal provocaría necesariamente una armonía social. La ruptura de esta armonía es una de las causas de la fealdad de los conglomerados urbanos en la actualidad. [...] Hay que crear obra que sea capaz, en su multiplicación, de conservar los elementos básicos de su existencia estética, su calidad de objeto y no de documento. Concebir un diseño que sea capaz de penetrar múltiples espacios, que su cualidad sea tal que pueda integrarse a estos espacios y aún dentro de ellos, crear conflicto, exigir de quien los observa la necesidad de otro espacio.<sup>159</sup>

En este sentido no estaba muy lejos del diseño integral que perseguían otros artistas como Helen Escobedo.

En la publicación mencionada, Felguérez se declaraba heredero directo del constructivismo. Consideraba que su proyecto era artístico en la medida que lograba una posición intermedia: era un proceso comunicativo que se lograba estableciendo un código apoyado en bandas de redundancia que hacían que la información fuera comprensible –no caía así en el “ultravanguardismo”-; pero proponía a los destinatarios algo que éstos no esperaban, transformando el curso de la historia. Su forma de pensar estaba completamente en sintonía con las ideas de Acha en cuanto a que “El idealista concepto del arte como creación ha desaparecido para dar lugar a la concepción realista del arte como producción”.<sup>160</sup> Para el artista, los métodos de análisis y producción de *El espacio múltiple* seguían los mismos caminos que la ciencia; pero la computadora era utilizada simplemente como un instrumento.

El libro *El Espacio Múltiple* presentó en forma conjunta los 25 diseños originales optimizados conjuntamente con 25 simulaciones realizadas a partir de datos

---

<sup>159</sup> Manuel Felguérez, “Origen y desarrollo del espacio múltiple”, *Ibidem*, p. 21.

<sup>160</sup> Manuel Felguérez, “El espacio múltiple como lenguaje”, Manuel Felguérez, *El espacio múltiple...*, *Op. Cit.*, p. 27.

numéricos interpretados con libertad: allí no se hacía ninguna distinción. La investigación partió de los trabajos realizados por la psicología de la Gestalt, que habían sistematizado la aplicación de ciertos principios psicológicos a la explicación de los fenómenos perceptuales. Este proyecto surgió de la necesidad de investigar los nuevos medios disponibles. También quiso ser una respuesta a la expansión del múltiple en América latina: el artista no aceptaba el múltiple convencional, mera producción en serie de ejemplares idénticos. En su proyecto, cada ejemplar engendraba otro y cada una de esas reproducciones era la producción de un objeto realmente distinto.

Octavio Paz, en la introducción al catálogo de la muestra, consideró que el *Espacio Múltiple* era el desarrollo natural de la obra de Felguérez a partir de los relieves policromos de los sesenta. Felguérez pasaba del espacio público del muro al espacio multiplicador de espacios. “El espejo, emisor de imágenes y crítico de las imágenes que emite, ocupa un lugar privilegiado en los objetos plásticos de Felguérez: es un re-productor de espacios”.<sup>161</sup> Para Paz era una “suerte de conceptualismo” que sin embargo no abandonaba lo visual y lo táctil: se trataba de proposiciones visuales y táctiles.

Un pequeño manifiesto presentaba los principios que habían guiado al artista:

Quisiera hacer más ya no la forma en el espacio sino la forma que crea espacio, el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple.<sup>162</sup>

A juicio de Acha, su manera de concebir y ejecutar la obra artística operaba a contrapelo de aquella idea de arte como un simple fluir de sentimientos humanos que predominaba en México hacía ya medio siglo, cuando Felguérez inició su vida profesional. Para el artista, el arte era un proceso dialéctico con el medio, y por eso se obstinaba por situar su obra en relación dialéctica con la receptividad y el instrumental del ámbito artístico mexicano. Lanzaba entonces proposiciones artísticas

---

<sup>161</sup> Octavio Paz, “Introducción”, *El espacio múltiple. Manuel Felguérez, Cat. Exp.*, Museo de Arte Moderno, México, 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974, p. 8.

<sup>162</sup> Manuel Felguérez, *Op. Cit.*, p. 12.

que repercutieran de inmediato en el medio, como en el caso de los murales de arte abstracto, donde interpelaba una tradición artística nacional. Prefería los efectos nacionales de su obra que, por añadidura, acercaran al momento histórico mundial.<sup>163</sup>

En el texto escrito para el catálogo de la muestra, Acha hacía referencia a un momento experimental de la plástica de Felguérez en el que intervino lo orgánico, lo gestual, lo textural en lucha con lo geométrico. Lo interesante fue la forma de interpretarlo, casi como disculpando un delito pasado: se trataba sólo de un período de transición hacia la consolidación del geometrismo abstracto. Para el crítico peruano, el arte necesitaba un fundamento racional férreo como la única salida al viejo concepto del arte como expresión. El geometrismo de Felguérez lo garantizaba al carecer de simbolismo alguno.<sup>164</sup> El período de 1972 a 1975 [momento del proyecto *Espacio Múltiple*] representaba el más interesante de acuerdo a Acha, porque el artista llevó hasta las últimas consecuencias el desarrollo de cada uno de los diseños. Y de alguna manera, realizaba su sueño: la creación de teorías en suelo latinoamericano que abrieran paso a nuevas prácticas artísticas.

Cabría pensar este proyecto en relación con otros que se realizaron en el campo de la investigación visual. ¿En qué medida fue renovador? ¿Cómo se relaciona el *Espacio múltiple* con otros proyectos similares que se realizaron en el campo de la investigación del arte por computadoras en Europa?

En esos años numerosos artistas utilizaron la computadora y otros instrumentos y métodos científicos como auxiliares para encontrar los mejores diseños a partir de sus respectivos estilos o lenguajes. El artista italiano Bruno Munari realizaba investigaciones visuales desde la década del sesenta y también produjo teoría al respecto; Felguérez conocía sus experiencias y citó su trabajo en el texto de *El Espacio Múltiple*. Munari –artista nacido en Milán en 1907- presentó en 1933 sus “máquinas inútiles” –formas abstractas suspendidas en el aire, en relación armónica, unidas entre sí y sensibles a la atmósfera, que al girar presentaban distintas combinaciones-. Más tarde ideó objetos de arte cinético y proyecciones directas con luz polarizada (Bienal de Venecia 1966). Desde 1960 se dedicó a la investigación morfológica y su teorización. Su interés giraba en torno al diseño industrial, la democratización del arte acercándolo al concepto de juego, la experimentación visual

---

<sup>163</sup> Juan Acha, “El geometrismo de Felguérez: afirmación personal y ambiental”, *Op. Cit.*, pp. 13 a 23.

<sup>164</sup> *Art. Cit.*, p. 16.



*per se* y el análisis morfológico. El arte cinético comprendía trabajos en los que el movimiento está implícito en la secuencia de imágenes dadas (“trucos perceptivos” como los de Victor Vasarely); trabajos en los que el movimiento es realizado por el receptor para organizar la frecuencia de la lectura en su propia mente; y trabajos en los que el movimiento está generado por una intervención externa (aparatos mecánicos, móviles emisores de luz). En 1962 se organizó la exposición “Arte programmata” [arte programado] en un local de la compañía Olivetti en Milán, exposición que se trasladó luego a Roma y Venecia. En dicha exposición participaron diversos grupos de investigación visual-cinética. En el catálogo Munari sostenía que “hay que apuntar a la seriación para dar así la posibilidad a más personas de poseer una obra de arte aunque sea un múltiple”.

En 1966 Munari publicó *Arte como oficio* (Laterza, Bari). En este libro llamaba a las creaciones “diseño de investigación”, y las explicaba luego de tratar cuestiones de diseño visual, gráfico e industrial: es decir, tomando los recientes trabajos del arte cinético y op como experiencias que se insertaban dentro de estos contextos, y proponiendo a los espectadores que dejaran liberar su imaginación y establecer todas las asociaciones que esas imágenes trajeran a la mente.<sup>165</sup> “Las imágenes nacen de las texturas, a consecuencia del espaciamento o de la densificación de los elementos que la componen, ya sean de origen geométrico (como en el caso del retículo tipográfico) o de origen orgánico”.<sup>166</sup> Munari citaba algunas experiencias realizadas con texturas orgánicas y geométricas, como las de François Morellet y las suyas. Mencionaba los trabajos de investigación visual realizados en el Carpenter Center for Visual Arts de Cambridge, U.S.A. Y también las computadoras de la época -“computer graphics”- explicando que éstas eran sólo instrumentos de cálculo, dibujo y proyección de imágenes y movimiento que ayudaban a trabajar en velocidad.<sup>167</sup>

Se organizaron también otras experiencias vinculadas a la actividad creativa que se valía de las nuevas herramientas proporcionadas por el computador. En 1968 la exhibición “Cybernetic Serendipity” -presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres y curada por Jasia Reichardt - fue la primera

---

<sup>165</sup> Bruno Munari, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1980 (1ª Edición 1968).

<sup>166</sup> Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (1ª Edición 1973), p. 107.

<sup>167</sup> *Op. Cit.*, pp. 63-65.

muestra con el objetivo de examinar el rol de la cibernética en el arte contemporáneo. Se exhibieron trabajos de arte, música, poesía, danza, escultura y animación. La muestra incluyó robots, máquinas de pintar y toda suerte de objetos en los que lo aleatorio era un ingrediente importante. Los objetos exhibidos estaban producidos a través de una computadora, o eran ellos mismos instrumentos cibernéticos. Reaccionaban a algo en el ambiente (ser humano o máquina) y en respuesta producían sonido, luz o movimiento. El término “serendipity” –acuñado por Horacio Walpole en 1754- refería a la facultad de lograr felices descubrimientos fortuitos. A través del uso de herramientas cibernéticas para producir gráficos, film o poesías, así como otras máquinas que interactuaban con el espectador, se había logrado ese tipo de hallazgo.<sup>168</sup>

No puede negarse que *El espacio múltiple* estuvo en consonancia con las necesidades de investigación visual que se generaron en esos años en el medio artístico internacional. Intentó delegar la producción de los diseños dejando al computador los cálculos proyectivos de éstos, y en este sentido fue un proyecto artístico bastante innovador. También lo fue en cuanto trató de realizar un trabajo de autoanálisis estilístico –de autorreferencialidad-.

La forma de producción fue, por lo tanto, innovadora, pero ¿lo fueron sus resultados? El proyecto de Felguérez genera en la actualidad ciertos sentidos contradictorios. Su decisión de trabajar con diseños abstracto-geométricos –formas geométricas simples en su mayoría-, que ya tenían una existencia bien consolidada en el campo artístico con la Escuela de París, hace que el carácter creativo del *Espacio Múltiple* resida más en su concepción que en los resultados. Mencionemos también que el artista concebía al diseño –y no al concepto- como el elemento base de partida; y que imaginó la concreción de estos diseños –aún los simulados por computador- en pinturas, relieves y esculturas, es decir, a través de técnicas tradicionales. Además, le confería principal importancia a que las piezas fueran únicas, y dejaba para si mismo la elección de las configuraciones que más le agradaban, así como la aplicación de color, relieve o tridimensión. En este tipo de decisiones se imprimía de subjetividad una práctica cuyo origen había sido aleatorio, mecánico y anónimo. Tomemos en cuenta también algo que ambos artistas señalaron al utilizar la computadora: que se

---

<sup>168</sup> En Buenos Aires, Jorge Glusberg replicó esta experiencia en la muestra “Arte y Cibernética” al año siguiente, en la galería Rubbers.

trataba sólo de un instrumento –en el caso de Felguérez, una herramienta de cálculo matemático-. Evidentemente, este proyecto no apuntaba a convertirse en una indagación de los mecanismos inherentes al signo icónico. Quería ser una investigación de la propia poética del artista. Ciertas configuraciones abstracto-geométricas no distan mucho de las que producían por aquellos mismos años Kasuya Sakai y Julio Le Parc –que causaba asombro en la escena internacional justamente por ese aparente “retorno” a una abstracción geométrica totalmente simplificada-.

Hoy se lee como un proyecto artístico original, que echa por tierra los parámetros modernos de juicio, puesto que se vale de formas tradicionales para llevar a cabo una práctica novedosa. Nos parece particularmente pertinente para caracterizar el arte contemporáneo en América latina: combina innovación y tradición de una manera tal que resulta difícil inclinar la balanza de uno u otro lado.

La misma exposición de Manuel Felguérez *El Espacio Múltiple*, realizada a fines del 73’ en el Museo de Arte Moderno, fue finalmente seleccionada por Fernando Gamboa para representar a México en la XIII Bienal de San Pablo de 1975. El director del MAM tenía a estas alturas una experiencia de 35 años en organización y gestión de exposiciones de arte mexicano en el exterior –entre ellas, la notable muestra de arte mexicano realizada en 1940 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la primera de arte latinoamericano en ese museo-. De pintor de murales y militante de izquierda, esa larga experiencia lo había transformado, al decir de quienes conocieron su trabajo, en un verdadero “animal político” con innumerables contactos diplomáticos, y una enorme capacidad de gestión.<sup>169</sup> Para Gamboa el arte era claramente un vehículo de política exterior que debía ser manejado con extrema precisión: de ello dependía la imagen de México como uno de los principales centros culturales de Latinoamérica. Por este motivo, la representación azteca debía ser verdaderamente monumental.

Gamboa no quería repetir el fracaso de Osaka y orquestó todos los medios necesarios para garantizarle a México el éxito en la Bienal. No sólo solicitó con gran detalle a Ciccilo Matarazzo un lugar destacado en el Pabellón Ibirapuera –una sala de 100 metros lineales de paredes, en el segundo piso cerca de las oficinas de la Dirección-, sino también que México tuviera un representante en el jurado del

---

<sup>169</sup> Entrevista de la autora a Carla Stellweg, Nueva York, 31/01/2007.

certamen.<sup>170</sup> El mismo Gamboa fue finalmente invitado a formar parte del jurado, y se nombró a Acha comisario de la misma. Felguérez obtuvo el “Gran Premio Honorífico al Artista más representativo de la XIII Bienal de Sao Paulo”, lo que sin duda favorecería, tiempo más tarde, la obtención de la Beca Guggenheim.<sup>171</sup> Para Acha, el logro se debía a su espíritu de investigación, al procedimiento artístico empleado y a la “museografía” impecable.<sup>172</sup> Por su parte Felguérez se declaraba exultante por el premio recibido y se alegraba de que Morellet “esté empeñado en búsquedas similares y que ambos estemos en cierto modo muy próximos al espíritu que alimenta al arte del video que aquí presentan Japón y Estados Unidos”.<sup>173</sup> Si bien los resultados estaban lejos de asemejarse, sin duda el premio de la Bienal lo colocaría en el mismo camino: la profundización de la investigación en la Universidad de Harvard.

### **El cuestionamiento de los conceptos establecidos del arte: el geometrismo mexicano.**

La exposición *El geometrismo mexicano. Una tendencia actual* (noviembre de 1976), en el Museo de Arte Moderno de México DF, aparece a la distancia como la consecuencia lógica de todo el despliegue de exhibiciones que a partir de 1970 había organizado el MAM para afirmar públicamente la modernidad del arte mexicano. En ella se organizaban las distintas camadas de artistas geométricos en tres generaciones bien diferenciadas, y se lograba dar una buena unidad y sucesión lógica al conjunto.

En México el geometrismo se consideró un arte de ruptura con los viejos conceptos, de allí su relevancia. Fue una forma de respuesta al Muralismo Mexicano, su figurativismo, su dependencia del contenido que narraba. Si bien se practicó desde los cuarenta —aunque no olvidamos algunas contracorrientes al Muralismo como el

---

<sup>170</sup> Fernando Gamboa a Francisco Matarazzo Sobrinho, México D.F., 22 de julio de 1974, 2p. Correspondencia, XIII Bienal de San Pablo de 1975. Archivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>171</sup> Además de Gamboa el jurado estaba integrado por el argentino Rafael Squirru, el brasileño Paulo Mendes de Almeida, el alemán Werner Schmalenbach y el francés Jean Dominique Rey. El Gran Premio Itamaraty fue para la yugoslava Jagoda Buic. También recibieron distinciones los argentinos Guillermo Roux y María Simón, el colombiano Carlos Rojas, el español José Luis Verdes, el francés François Morellet, el guatemalteco Joyce, el italiano Michelangelo Pistoletto, el japonés Katsuhiko Yamaguchi, la paraguaya Edith Jiménez, el portugués Ângelo de Souza, el alemán Sigmar Polke, el suizo Carl Bucher, el uruguayo Jorge Paez Vilaró, y los brasileños Evandro Carlos Jardim, Ivan Freitas y Sirón Franco. Banco de Dados de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>172</sup> Juan Acha, “Jagoda Buic ganó el Gran Premio de Sao Paulo, Mención a Felguérez”, *Excélsior*, Sección B, México D.F., 18 de octubre de 1975, p. 7.

<sup>173</sup> Art. Cit.

estridentismo de los años '20-, a inicios de los 70s la cuestión era aún debatida.<sup>174</sup> La marca del muralismo fue tan fuerte en el ámbito cultural mexicano, que a fines de los 60s el geometrismo no tenía el carácter de movimiento conservador sino progresista.

La perspectiva teórica dentro de la cual Jorge Alberto Manrique situaba a la nueva generación de geometristas surgida en los años sesenta –Felguérez, Sakai, Rojo- era, en este sentido, bastante verosímil. A mediados de los cincuenta, una serie de artistas comenzó a desarrollar, en forma paralela y solitaria, una plástica que reaccionó a la Escuela Mexicana en líneas coincidentes. El exacerbado nacionalismo, la cristalización de soluciones formales y la falta de innovación llevaron a algunos artistas a trabajar contra estas prácticas establecidas y a encaminarse por búsquedas plásticas nuevas. La primera generación –Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz- trabajó en forma independiente; no hubo grupos que trabajaran sobre una misma línea. A este núcleo inicial fueron agregándose de a poco nuevos artistas más jóvenes, otros que se convirtieron a las nuevas prácticas abstractas, y artistas de otros países que se establecieron en México. Hacia mediados de los sesenta, ya existían varios artistas que trabajaban coincidentemente en la geometría.<sup>175</sup>

La acentuación de la relación obra-espectador, que destacaba el carácter perceptual del encuentro y relegaba a segunda instancia el acto expresivo del creador, era la explicación básica sobre la que –afirmaba Manrique- se asentaban las nuevas configuraciones geométricas de estos artistas. El querer borrar el acto individual era lo que los llevaba a encontrar soluciones más o menos geométricas. Pero a la vez Manrique señalaba que se trataba de un geometrismo impuro, orgánico, vinculado con las realizaciones previas de cada artista. Esta observación será pertinente al compararla con la perspectiva de Acha.

Éste en cambio –en un texto crítico dedicado al tema de la presencia del geometrismo en América latina, incluido en el catálogo- enarbolaba la bandera del estilo para contribuir a su propia causa teórica, que lo ocupaba desde hace unos años.

---

<sup>174</sup> En ocasión de la entrega de los Premios de Ciencia, Arte y Literatura en 1972, el mismo presidente Echeverría invitó a los pintores a volver a la pintura mural y prometió el reparto de paredes oficiales. La declaración presidencial produjo una fuerte controversia en el medio. Rufino Tamayo salió a contestar públicamente las declaraciones presidenciales, y polemizando con Siqueiros, afirmó que volver a la pintura mural significaba ir para atrás, aunque rescató la afirmación presidencial respecto de la libertad de la pintura. S/f, “Muros de lamentaciones”, *Plural*, No. 15, México DF, diciembre de 1972, pp. 42-43.

<sup>175</sup> Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, en Jorge Alberto Manrique et al., *El geometrismo mexicano*, IIE-UNAM, México DF, 1977, pp. 78-116.

El ensayo era una demostración de su tesis, y para nosotros una apretada síntesis previa de lo que se transformaría dos años más tarde en su primer estudio del arte latinoamericano con pretensiones sociológicas. Acha partía de la vinculación de la geometría con el arte y la ciencia, y establecía las similitudes entre éstos como formas de conocimiento. El geometrismo era para él el emblema de la época, que en Latinoamérica había significado un “saludable correctivo” a toda la tradición individualista y emocional del arte y la cultura: los artistas concretos argentinos eran el punto de partida. La posibilidad de renovación del arte moderno se había dado en todas partes cuestionando y cambiando los conceptos establecidos del arte, y esto lo habían hecho los artistas que habían buscado imponer cierta racionalidad a sus prácticas y se habían lanzado por primera vez a producir teorías. Por este camino, el artista se convertía en crítico y teórico del arte. Ejemplos eran Robert Morris y Sol Lewitt que en este proceso teorizador habían pasado del minimalismo al arte conceptual, y que el mismo Malevich había practicado *avant la lettre* en 1913/1914. En el geometrismo latinoamericano podía verse un proceso similar hacia la desmaterialización del arte –los neoconcretos brasileros, el grupo GRAV, Mathias Goeritz-. A los artistas les tocaba profundizar este cambio de los conceptos básicos de las artes visuales: sólo así éstas podrían ejercer nuevas funciones y convertirse en fuentes de transformación de la sensibilidad estética. Y a los críticos, teóricos, historiadores, generar “modelos de lectura de lo singular”, que permitieran establecer lo propio, lo latinoamericano y personal de las obras.<sup>176</sup> Para remarcar esta singularidad, Acha prefería hablar de “afinidades electivas” y no de influencias, y destacar así el carácter activo de ciertas hermandades estilísticas. Eran los artistas latinoamericanos quienes elegían estar más cerca de uno u otro movimiento: ellos no caían simplemente bajo sus influencias. El ejemplo paradigmático para Acha era el grupo de cinéticos venezolanos, que en pleno auge de la abstracción lírica en el París de posguerra, habían elegido desarrollar otro tipo de poética. Interesante notar en este punto cómo Acha anticipaba una cierta idea de aculturación.

El crítico peruano no sólo escribió para el catálogo de la muestra, sino que reseñó también la exhibición del geometrismo mexicano. Allí afirmaba que este movimiento constituía en México una verdadera actitud de insurgencia estética, que

---

<sup>176</sup> Juan Acha, “El geometrismo reciente y Latinoamérica”, en Jorge Alberto Manrique et al., *El geometrismo mexicano...*, *Op. Cit.*, pp. 31-49.

buscaba ir “en dirección contraria a los conceptos emocionalistas del arte que dominaron en México durante casi medio siglo (1922-1970)”.<sup>177</sup> El eje autor-obra (en el que el arte apunta a transmitir un contenido que el autor quiere expresar) se modificaba con la independización del lenguaje visual. Acha –quien conocía en profundidad las últimas experimentaciones de vanguardia en el campo artístico, entre ellas las que se realizaban en San Pablo y Buenos Aires, y había apoyado los movimientos de ruptura en su país natal- no evitaba abordar una cuestión bastante espinosa: que el geometrismo estaba lejos de ser un movimiento de avanzada en la escena internacional a inicios de los setenta. El reproche de retraso no era, a su entender, pertinente, pues se trataba de una necesidad local de romper con viejos conceptos y recuperar la objetividad perdida en el arte. De todas formas, no dejaba de hacer un llamado de atención: en el geometrismo mexicano, se notaba que a través del manejo del color se filtraba cierto carácter temperamental, que podía ser una transición hacia una objetividad mayor, o aferramiento a la tradición subjetivista – pensemos por ejemplo en las *Cruces* de Vicente Rojo-. [ilustración 2.8] En México toda tendencia parecía perder lo fundamental con que venía e impregnarse de particularidades.<sup>178</sup>

En verdad, este movimiento de nuevos geometristas se había formado a instancias de Kasuya Sakai. Este pequeño grupo se consolidó a fines de los años sesenta en el contexto del surgimiento de los Salones Independientes: lo componían el mismo Sakai, Vicente Rojo y Manuel Felguérez. Ellos se reconocerían como herederos de Tamayo, Mérida, Gerszo y Goeritz. Este grupo de artistas maduros y plenamente legitimados en la escena artística mexicana –todos ellos profesores de la Universidad- habría propulsado la exhibición que analizamos, en la que el geometrismo se presentaba como movimiento plenamente constituido –casi, como una nueva escuela-, con tres generaciones bien consolidadas. Por su pertenencia a este movimiento geométrico, fue que Felguérez decidió minimizar al máximo su otrora vena lírica e informalista, que había cultivado al calor de la abstracción parisina junto a Soulages, Burri, Tapiés, Saura – de quienes se declara aún hoy ferviente admirador -  
<sup>179</sup> Solo un año más tarde, con el proyecto *La Máquina Estética*, esta vertiente lírica

---

<sup>177</sup> Juan Acha, “El Geometrismo mexicano”, *Vuelta*, No. 3, México DF, febrero de 1977, pp. 55-56.

<sup>178</sup> También Marta Traba había hecho esta observación al establecer las “áreas” en Latinoamérica.

<sup>179</sup> Entrevista de la autora a Manuel Felguérez, México DF, 23/08/06.

volvería a aflorar, y con ella todas las contradicciones y paradojas del arte contemporáneo, que el rígido esquema racional de Acha ya no podría contener.

### *La Máquina Estética.*

En 1975 Felguérez prosiguió su investigación sobre el empleo de la computadora en el diseño artístico en el Laboratory for Computer Graphics and Spatial Analysis y Carpenter Center for the Visual Arts de la Universidad de Harvard gracias a una beca Guggenheim que obtuvo con posterioridad a la distinción en la XIII Bienal de San Pablo. En colaboración con el ingeniero en sistemas Mayer Sasson, se elaboró un programa que -a través de la aplicación de la teoría de identificación de sistemas- permitió diseñar un “modelo estético Felguérez” cada vez más detallado y de éste la producción de diseños con las características de estilo que definían la obra plástica del artista. “Fue posible dotar a la computadora de una sensibilidad artificial, creando así la *Máquina Estética*”,<sup>180</sup> se afirmaba en la introducción a la publicación homónima. [ilustración 2.9 y 2.10]

Felguérez se consideraba partícipe de la tendencia racionalista, que buscaba la creación de objetos de uso y mejoramiento del hábitat a través de investigaciones formales y tecnológicas. Sin embargo, él mismo declaraba que ya comenzaba a aburrirle el procedimiento, y por ello había decidido imprimirle textura a algunas de las superficies pictóricas, como se percibe en las fotos de la publicación. [ilustración 2.11 y 2.12] Al mismo tiempo manifestaba una intención artística idealista: “mostrar la belleza de lo nunca antes visto”.<sup>181</sup>

Las reglas del estilo personal de la obra fueron descritas por los algoritmos que conformaron el programa de computación. “La máquina computadora se usará como un instrumento para lograr la invención y la producción de objetos con un alto contenido estético”.<sup>182</sup> Esta experiencia era, de acuerdo a Felguérez, uno de los pocos ejemplos de la importancia de aplicar la combinatoria en relación a la forma; y la demostración de cómo a cada diseño corresponden potencialmente múltiples pinturas o esculturas. La exposición *El espacio múltiple* ya lo había demostrado.

---

<sup>180</sup> Manuel Felguérez, “Introducción”, en Manuel Felguérez y Mayer Sasson, *La Máquina Estética*, UNAM, México DF, 1983, p. 9.

<sup>181</sup> *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>182</sup> *Op. Cit.*, p. 22.



El proyecto usó procedimientos objetivos para abordar las constantes estéticas subconscientes. Felguérez señaló que la información estética estaba contenida en el equilibrio logrado por los elementos de una obra, en la interrelación entre las formas y no en las formas en sí. En esta experiencia –a diferencia de *El espacio múltiple*–, se escribió un programa específico para el proyecto, y se hizo uso de un plotter para graficar los diseños. El programa constaba de: un programa principal, un programa para graficar, un programa de identificación, y un programa de límites. En la fase 1 el artista eligió 50 obras y estas se convirtieron a información numérica. En la fase 2 se construyó el “modelo estético Felguérez”. El artista estudió los grupos de diseños y realizó una selección. En la fase 3 completó los diseños personalmente y se definieron nuevos parámetros numéricos que realimentaron la computadora. En la fase 4 se repitió la fase 2 para probar que cuantas más obras se usaran para definir el modelo, más cercanas serían las obras producidas a la sensibilidad de Felguérez.

Tiempo después me cansé de los cuadros planos y volví a reinventar mi lenguaje retornando a las texturas. A principios de los ochenta, después de un viaje a la India, incorporé además lo orgánico en mi combinatoria de elementos geométricos. Y seguiría *Sol de sombras* (1987), en la que con base en la teoría del caos, me propuse provocar desorden, manchas casuales para encontrar con la pintura el orden de las formas. Hoy aún me encuentro buscando en la pintura, la escultura y el relieve, la geometría de la naturaleza y el orden matemático.<sup>183</sup>

El proyecto de la *Máquina Estética*, que Acha había imaginado como una herramienta artística impermeable a las contaminaciones irracionalistas, derivó finalmente hacia una libre disposición de abstracción geométrica y lírica, “síntesis del universo en el que conviven lo orgánico y lo geométrico”. Lo informal – voluntariamente acallado durante un tiempo– rebrotó luego con toda su energía.<sup>184</sup>

Felguérez integró también uno de los proyectos escultóricos colectivos más importantes de la época: el *Espacio Escultórico* de Ciudad Universitaria (1979), exhibiendo gran plasticidad y capacidad de producir distintas propuestas en diversos

---

<sup>183</sup> Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004, p. 157.

<sup>184</sup> Entrevista de la autora a Manuel Felguérez, México DF, 23/08/06.

lenguajes. El proyecto colectivo fue realizado por un conjunto de seis escultores geométricos. Ocupó un predio de la Ciudad Universitaria que se destaca por la gran cantidad de piedra volcánica en el terreno. El lugar fue rodeado por una circunferencia perfecta formada por monolitos trapezoidales de piedra, todos iguales y a la misma distancia entre sí. El diseño escultórico de proporciones monumentales impone su marca en el espacio urbano, proponiendo nuevas vivencias. Los integrantes del proyecto -Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Helen Escolbedo, Sebastián, Hersúa y Fernando Silva- lograron la articulación de lo natural y lo geométrico en íntima unidad.

En la actualidad, Felguérez continúa trabajando con aquellos diseños que produjera la máquina: de acuerdo al artista, ellos se incorporaron, inconsciente y paulatinamente, a su práctica.

### **Bárbaros ante las puertas de Roma: la 1ª. Bienal Latinoamericana de San Pablo.**

A inicios de 1978, la Fundación Bienal de San Pablo resolvió ejecutar “la última de las geniales ideas de Cicillo Matarazzo: la creación de una Bienal Latinoamericana”.<sup>185</sup> Bajo los auspicios del Consejo de Arte y Cultura<sup>186</sup> de la Fundación Bienal, la 1ª. Bienal Latinoamericana de São Paulo se realizó en el mismo Pabellón Ibirapuera que tradicionalmente albergaba a los certámenes de esta ciudad, del 3 de noviembre al 17 de diciembre de ese año. El Consejo se encargó de delinear algunos temas posibles como ejes de la exhibición, y llamó a dos asesores externos -Juan Acha y la argentina Silvia Ambrosini- para colaborar en esta decisión y definir el reglamento de la Bienal. Paralelamente a ésta, se realizó un Simposio de tres días al que fueron invitados críticos, teóricos, investigadores y artistas para discutir la temática propuesta por la Bienal y decidir eventualmente en forma conjunta el tema convocante de la siguiente Bienal Latinoamericana. Entre sus participantes estuvieron Jorge Romero Brest, Néstor García Canclini, Marta Traba, Mario Pedrosa, Rita Eder,

---

<sup>185</sup> Francisco Matarazzo Sobrinho, *I Bienal Latino Americana de São Paulo, Cat. Exp.*, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Educação e Cultura - Funarte, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura -PMSP, Parque Ibirapuera, São Paulo, Novembro-Dezembro de 1978, p. 19.

<sup>186</sup> El Consejo estaba conformado por Jacob Klintowitz, Leopoldo Raino, Marc Berkowitz, María Bonomi y Yolanda Mohalyi. *Op. Cit.*, p.21.

Mirko Lauer, Darcy Ribeiro, Jorge Alberto Manrique, Jorge Glusberg y el mismo Acha que fungió como coordinador del Simposio.<sup>187</sup>

Finalmente se decidió que el tema convocante fuera "Mitos y magia". Este tema proponía incorporar las muchas manifestaciones del arte latinoamericano, desde el culto al popular –mostrando toda su diversidad y riqueza-, y a la vez buscaba que el trabajo curatorial se articulara de forma no convencional. Así, la Bienal quería poner a disposición de los visitantes el mayor número de propuestas estéticas: éstos podrían elegir las más acordes a su sensibilidad. Se intentaba entonces ampliar y diversificar el público para que fuera lo más heterogéneo y numeroso posible, y a la vez reconocer y dar lugar a todo el espectro cultural regional.

En cierta forma, esta Bienal Latinoamericana venía a paliar una de las principales fallas que se le había achacado a las desaparecidas Bienales de Arte Coltejer en Medellín: el hecho de no incluir en ellas todas las producciones estéticas activas en Latinoamérica.<sup>188</sup>

Las críticas a la exhibición se suscitaron ya antes de su apertura. Muchos artistas protestaron porque la bienal proponía un tema, en vez de dejarles libertad para realizar los envíos que consideraran más adecuados. Otra de las críticas fue el mecanismo a través del cual se decidió el tema: se acusaba al Consejo de la Fundación Bienal de haber impuesto la elección a los dos asesores externos nombrados, en vez de hacer recaer la decisión en un grupo de críticos representativos de la región.

A juicio de Acha, era indispensable que la bienal tuviese un tema. Así se organizaban muchos certámenes artísticos internacionales como la Documenta, la Bienal de Venecia, o la Bienal de San Pablo. El tema permitía asumir a los comisarios de cada país un enfoque interpretativo, investigar desde la teoría del arte y generar reagrupamientos de las obras que darían a la luz nuevos recorridos.

Es así como quedaron atrás los agrupamientos según géneros, épocas y tendencias, tan manidas y tan caras todavía al comercio del arte, a los

---

<sup>187</sup> Francisco Matarazzo Sobrinho, *Simpósio da Bienal Latino Americana de São Paulo, Memórias, Volumen I y II*, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Educação e Cultura – Funarte, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura –PMSP, Parque Ibirapuera, São Paulo, 3 al 6 de noviembre de 1978.

<sup>188</sup> Jorge Romero Brest, "La autenticidad latinoamericana", *Visión*, Buenos Aires, 17 de junio de 1972, p. 89.

historiadores del arte y a los críticos respectivamente. En un tiempo como el nuestro, que nos obliga a cuestionar las ideas fundamentales y establecidas del arte, nadie puede dudar de la importancia de este nuevo procedimiento investigativo.<sup>189</sup>

En las críticas a la presencia de un tema, Acha leía la persistencia de algunos criterios tradicionales que obstaculizaban el ejercicio teórico renovador.<sup>190</sup>

La 1ª Bienal Latinoamericana era su oportunidad ideal de poner en práctica las hipótesis que hasta ese momento había podido plantear sólo a través del discurso teórico en sus artículos y en las ponencias presentadas en coloquios de la crítica: mostrar que era realmente enriquecedor proponer enfoques teóricos novedosos para dar nuevas maneras de pensar el arte latinoamericano, incorporar todas las manifestaciones estéticas de la cultura visual latinoamericana para poner sobre la mesa de discusión la complejidad del escenario en el que se encontraba el arte culto, y redefinir su función para que no pereciera bajo otras artes que sí se consumían de manera masiva.

Acha consideraba que los mitos eran importantes en tanto instancias del conocimiento humano. El pensamiento mítico llegaba a las ideologías o falsa conciencia, y en este sentido posibilitaba un acercamiento al legado subjetivo-cultural de América latina, caracterizado por un mestizaje de componentes indígenas, africanos y occidentales en constante transformación. En tanto este legado singularizaba a los latinoamericanos, era pertinente para pensar un enfoque sobre su producción artística. El proyecto de Acha quería transformar la "institución bienal" en una instancia de investigación más relacionada con el ámbito académico —como de hecho sucedía en México entre el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Museo de Arte Moderno— que con el ámbito comercial. Lo que en resumidas cuentas proponía ambiciosamente era leer, en las obras, los comunes denominadores latinoamericanos, lectura que a su criterio se había hasta ese momento limitado a los elementos que la unían al arte internacional.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Juan Acha, "Mitos y magia en el arte latinoamericano", *El Universal*, Caracas, agosto 6/13 de 1978. En Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Ediciones GAN, Serie Estudios, Caracas, 1984, p. 120.

<sup>190</sup> Art. Cit., p. 122.

<sup>191</sup> Art. Cit., p. 124.

Sin embargo, finalmente el Consejo de la Fundación Bienal, responsable del montaje, no organizó a los expositores por temas (de acuerdo a la convocatoria original) sino que lo hizo de la forma tradicional a las Bienales de San Pablo, articulando las salas por países. Esta inconsecuencia entre el criterio propuesto y el criterio de exhibición puesto en práctica echó por tierra las expectativas de Acha. En *El Universal* de Caracas —el espacio editorial más activo a fines de la década—, lamentó amargamente que la única manera de seguir viendo el arte en la región fuera a través de individualidades, tendencias, épocas o países.

Como el tema posibilitaba evidentemente incluir en la misma exhibición las producciones de distintas culturas populares conjuntamente con aquellas del circuito del arte culto, el panorama que presentó la exhibición fue por de más heterogéneo. La Bienal incluyó desde una instalación ambiental de Marta Minujín (el *Obelisco tumbado*) y una puesta experimental del Grupo de los Trece (los *Mitos del Oro*), a imaginería del catecismo popular, danza bahiana, estampas mexicanas de directa significación política; es decir, que se distinguió por la gran diversidad de lo expuesto.

Un grupo local de artistas de vanguardia —entre los que se contaban Helio Oiticica, Regina Vater, Cildo Meireles y Lygia Pape— organizó un espectáculo alternativo a la Bienal llamado *Mitos vadios* (mitos ociosos), para parodiar a la muestra y a los críticos que allí concurrieron.

La Bienal fue condenada por los especialistas más prestigiosos del Brasil: Roberto Pontual y Frederico Morais.<sup>192</sup> En el *Jornal do Brasil*, Pontual consideró que la Bienal no había logrado demostrar lo que se había propuesto. Aquí es necesario tener en cuenta que a mediados del año ya se había organizado una importante exhibición de arte latinoamericano en Brasil: la muestra *América Latina: geometría sensible*, inaugurada el 8 de junio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y curada por Roberto Pontual. Esta exhibición había sido organizada de acuerdo a criterios estilísticos, buscando demostrar que una de las líneas fundamentales del arte latinoamericano estaba constituida por una poética basada en la disciplina y el rigor geométricos junto a la presencia de lo fantástico, lo mágico y lo mítico, que en el arte

---

<sup>192</sup> Frederico Morais, "Bienal de Sao Paulo: comédia de erros", *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/09/1978; Roberto Pontual, "Mitos impostos, mitos depositos", *Jornal do Brasil*, Sao Paulo, 08/11/1978; Frederico Morais, "Bienal de Sao Paulo: O desencontro da America Latina", *O Globo*, Sao Paulo, 10/11/1978. Archivo Centro de Documentación Juan Acha, Academia de San Carlos, ENAP, UNAM, México D.F. Véase también Roberto Pontual, "The First Latin American Bienal of São Paulo. Scattered Myths, Shattered Magic", *Review*, No. 24, Center for Inter American Relations, Nueva York, primavera de 1979, pp. 90-94.

regional se fecundaban recíprocamente.<sup>193</sup> La 1ª Bienal Latinoamericana podía leerse también como una respuesta en contrapunto a dicha exhibición: la estética latinoamericana era una mezcla de tradición e innovación, y no podía enmarcarse en una perspectiva determinada.

Carla Stellweg fustigó también desde las páginas de *Vanguard* la tipología de exhibición de la Bienal Latinoamericana, considerando que resultaba extraño y paradójico proponer pensar la cultura regional desde una perspectiva esencialista cuando, fuera del mundo intelectual, se intentaba sacar a la región de la situación de aislamiento que las interpretaciones identitarias no hacían más que profundizar.<sup>194</sup>

El crítico peruano Mirko Lauer, uno de los pocos que ponderó algunas cuestiones positivas puestas sobre la mesa por esta Bienal tan particular, observó hasta qué punto la real incorporación de objetos del arte popular hacía tambalear la supuesta inclusión del ideal popular latinoamericano en una de las teorías más difundidas del momento, la del “arte de la resistencia” de Marta Traba. También señaló la colisión de criterios de validación estética que se producía en el cruce de ambos tipos de producción. Si había algo que podía rescatarse de ella, era precisamente la confusión de lo culto y lo popular -que despertaba tanto rechazo en la generalidad de la crítica- y que demostraba que no era posible seguir pensando en definir un arte latinoamericano a partir de un solo tipo de producción: era necesario ver cómo se articulaban entre sí los diversos tipos de creación estética. A su juicio, a muchos esta Bienal debía aparecerseles como la imagen de los bárbaros ante las puertas de Roma (es decir, el arte popular buscando invadir el exclusivo circuito del arte culto).<sup>195</sup>

Tiempo más tarde, el mismo Achá hacía un balance de los resultados que había conseguido la Bienal, y de los sentidos que podían extraerse de su resonante fracaso. No obstante su intento de proponer una bienal de carácter investigativo, la mayoría de los especialistas en arte seguía pensando este tipo de certamen como una vitrina en la que debía exponerse lo mejor, ocultando el resto de la realidad: la conexión entre el mercado y las bienales era una realidad ya instalada y difícil de quebrar. Otra observación en la que todos coincidían era la escasa representación de

---

<sup>193</sup> Haremos un análisis detallado de esta exhibición en el capítulo siete.

<sup>194</sup> Carla Stellweg, “A Fallen Obelisk. The First Latin American Biennale”, *Vanguard*, Montreal, abril de 1979, pp. 15-17.

<sup>195</sup> Mirko Lauer, “Epistola de São Paulo”, *Artes Visuales*, México D.F., No. 21, marzo/mayo 1979, pp. 13-18.

los países latinoamericanos –sólo trece países de un total de dieciocho-. Las ausencias de Cuba y Venezuela, y la contra Bienal brasilera que le restaba los mejores artistas de este país, dejaban una imagen fragmentaria del arte latinoamericano. Acha también lo reconoció, acusando a los artistas e instituciones de mostrar interés por el latinoamericanismo como medio de promover su arte en los centros internacionales. “La lucha por el prestigio y los consiguientes intereses comerciales, continúan motivando nuestros comportamientos artísticos. ¿Hasta qué punto interviene aquí una mentalidad colonizada?”<sup>196</sup>

En verdad, las hipótesis más plausibles fueron las insinuadas por Lauer: a fines de 1978, el evento semejaba más un intento oportunista por parte de la Fundación Bienal de devolverle prestigio a una institución en crisis por vía del latinoamericanismo, y un símbolo de la “apertura democrática” de los militares brasileños que contrarrestara la mala imagen dejada por las censuras que habían ensombrecido bienales anteriores.<sup>197</sup>

Acha destacaba la coherencia investigativa del conjunto mexicano, organizado en torno a algunos mitos característicos del país como el de la muerte, el de Emiliano Zapata y el del color: era el único país que se había tomado el trabajo de armar conjuntos de obras de acuerdo a la propuesta inicial. Pero consideraba que, en términos generales, los trabajos presentados no problematizaban la cuestión de *Mitos y magia*, sino que eran simples transcripciones de éstos, que por lo general caían en el populismo.

No obstante no se respetara el criterio organizacional original, se había generado una exhibición distinta a las habituales, porque las diversas manifestaciones visuales del arte culto y popular mostraban que los criterios sintáctico-estilísticos no eran una herramienta válida para interpretar el arte latinoamericano: por ello esta mezcla resultaba incómoda e inconveniente. En este sentido, la exhibición mostraba a las claras que la unicidad del arte latinoamericano procedía de un agrupamiento discursivo y cultural, y era necesario emplear nuevas herramientas si se quería dar cuenta de toda la cultura visual de la región. *Mitos y magia* buscó la unificación de la

---

<sup>196</sup> Juan Acha, “Ecos de la 1a Bienal Latinoamericana de Sao Paulo”, *El Universal*, Caracas, 6 de mayo de 1979, en Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Ediciones GAN, Serie Estudios, Caracas, 1984, p. 127.

<sup>197</sup> En ocasión de la Bienal de San Pablo de 1971, se había desatado una gran conmoción en el medio artístico brasileño por la censura que la Fundación Bienal aplicó a algunas producciones artísticas de carácter político, protegiendo abiertamente los intereses del gobierno de facto. Trato esta cuestión con mayor profundidad en el capítulo cinco.

cultura visual latinoamericana en el circuito artístico internacional desde la semántica, no desde la sintaxis. Por otra parte, también es cierto que logró incluir algunos de los proyectos más innovadores del arte latinoamericano, representados por la delegación argentina: entre ellos, las propuestas de Marta Minujín, Liliana Porter, David Lamelas y el Grupo de los Trece.

### **La primacía de la teoría como herramienta del cambio social.**

En *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* le fue dado a Acha hacer frente por primera vez a una labor por cuya necesidad venía abogando desde principios de la década: la teorización del arte latinoamericano desde un lugar que permitiera incorporar las causas sociales del mismo como verdaderos constituyentes, y que posibilitara idealmente la transformación de la situación artística latinoamericana contemporánea. En 1976, Acha obtuvo el nombramiento de investigador de tiempo completo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, por lo que abandonó su cargo en el MAM. La ENAP le encargó realizar un estudio del “sistema de producción artística” propiamente latinoamericano, con vistas a extraer conclusiones teóricas que habilitaran modificaciones pedagógicas en la enseñanza superior del arte en dicha institución. En su prólogo, Acha presentaba los lineamientos básicos que darían marco a la obra: la necesidad de una teoría del arte propiamente latinoamericana que posibilitara la superación del estado de subdesarrollo económico y cultural imperante; y la utilización para ello del materialismo histórico como instrumento para elaborarla. Aunque reconocía que tal marco también provenía de una ideología importada de los centros europeos, consideraba que sus vertientes más críticas eran las más aptas para desocultar los resortes que relacionan el arte y la sociedad, “previa limpieza de las adherencias eurocentristas más las yanquicentristas actuales que distorsionan nuestra autoimagen y ofuscan el conocimiento de nuestras posibilidades de cambio”.<sup>198</sup> El prólogo planteaba la necesidad de un ideal que impulsara el trabajo científico, a través de la innovación, corrección y ampliación del sistema de producción de las artes visuales – bajo el imperativo de crear y transformar, que marcó toda la producción intelectual de

---

<sup>198</sup> Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979, p. 8.



la época. Acha instaba a considerar el arte como parte del fenómeno más amplio de la estética, y a establecer un mapa que esquematizara las relaciones entre las manifestaciones artísticas y la sensibilidad estética general, así como la función que cumplían de corrección, ampliación e innovación de ella. Sólo de esta forma se podrían generar cambios concretos sobre lo social. Debía dársele prioridad a la función cognoscitiva del arte, que permitía penetrar en la realidad latinoamericana; y favorecer la creación de “grupos artísticamente revolucionarios” frente a las opciones de la popularización o politización del arte. En definitiva, era necesario estimular un “pensamiento visual independiente” de fuerzas internas y externas, que permitiera promover la unidad, la pertinencia y la continuidad como condiciones de producción independientes y ajustadas a los intereses colectivos.

En el primer capítulo mencionamos que a juicio de Acha, el arte era un sistema ideológico más, que se relacionaba en forma indirecta con el sustrato económico-social a través de mediaciones. Sin embargo consideró que toda producción cultural era al mismo tiempo ideológica y contraideológica, continuidad y ruptura tanto de su sistema productivo como de su mecanismo ideológico. En particular las “ideologías artístico-visuales” —como denominaba a los estilos— eran producciones especializadas del pasado y del presente que coexistían, con consumos especializados y generales. La ideología artístico-visual dominante socialmente podía no ser la dominante entre los artistas de esa sociedad.<sup>199</sup> En esta percepción de las distintas temporalidades en juego en la producción cultural no podemos dejar de notar cierto paralelismo con los conceptos de dominante, residual y emergente que Raymond Williams proponía por aquellos años.<sup>200</sup>

Sin embargo, esta consideración de distintas temporalidades coexistiendo entraba en conflicto con ese sistema fijo y obligatorio de funcionamiento de la dinámica cultural que proponía para la sociedad latinoamericana. Acha partía de la perspectiva de Althusser,<sup>201</sup> versión estructuralista del marxismo que había tenido una influencia enorme en el ámbito intelectual latinoamericano, y que daba una idea de

---

<sup>199</sup> *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>200</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1997 (Edición original 1977), pp. 143-149.

<sup>201</sup> Algunos de los textos citados por Acha eran: Althusser y Balibar, *Para leer El Capital*, Siglo XXI, México, 1974; Althusser, L., *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1972; Schaff, A., *Estructuralismo y marxismo*, Grijalbo, México, 1976; Harnecker, M., *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, Siglo XXI, México, 1975.

sujeto social como efecto determinado por los aparatos ideológicos.<sup>202</sup> La contraposición entre ciencia e ideología propuesta por Althusser, era para Acha de importancia capital para el estudio de las artes visuales. Esa relación entre teoría y práctica, que explicaba los correlatos entre conocimiento y transformación, daba cuenta de la importancia social de las innovaciones culturales para modificar las ideologías instaladas en el seno de una sociedad —que pautaban inconscientemente las valoraciones—. Recordemos que la dinámica del proceso artístico iba para Acha de la idea a la realización y no viceversa: esto era lo que posibilitaba la renovación en el campo artístico. Esta conceptualización althusseriana se adaptaba magníficamente bien a su aversión hacia los aparatos estatales peruano y mexicano, que habían impuesto gustos y una educación visual figurativa. Por ello el “modelo estructural de la obra de arte” que elegía para ejemplificar cómo operaban las innovaciones artísticas era el modelo figurativo tradicional. Las innovaciones sensitivo-visuales del geometrismo repercutían en los modos de ver y de significar, transformándolos. Y estas transformaciones podían generar rupturas en varias regiones ideológicas, cambiando los modos de ver y significar la realidad.

Criticó a las vanguardias latinoamericanas que hacían una simple transferencia de las prácticas europeas y norteamericanas, por no representar en absoluto la cultura vernácula; en esto estuvo bastante cercano a la perspectiva utópica de Marta Traba. Pero también vio en los artistas brasileños y argentinos de vanguardia la posibilidad de empezar a lograr lo que él llamó “un pensamiento visual independiente” del político y del literario. Ellos parecían poder demostrar su pertinencia con el momento artístico local e inmediato. Por lo tanto, si bien reconocía el valor de aquellos movimientos —hacia allí debía apuntar el arte en América latina—, no los integraba a su modelo estructural de innovaciones artísticas y prefería articular sus hipótesis dentro del clásico esquema moderno figuración-abstracción que era más pertinente a su contexto y a una explicación de carácter estructural.

Con este aparato teórico, Acha buscaba demostrar la dinámica relacional entre el arte y lo social, y construir un modelo que pudiera asistir a los artistas jóvenes. *Arte y sociedad* lograba concretar algo por lo que luchaba desde hace tiempo: la necesidad

---

<sup>202</sup> De acuerdo a Sarlo, el libro de Marta Harnecker arriba citado fue un “manual de althusserianismo” que se convirtió casi en pedagogía de masas en la primera mitad de los setenta en la región para introducir el marxismo en versión estructuralista. Beatriz Sarlo, “Raymond Williams: una relectura”, *Punto de Vista*, No. 45, Buenos Aires, abril de 1993, pp. 309-317.

de que en Latinoamérica se estableciesen nuevas bases teóricas para renovar el arte latinoamericano.

El intento de Acha es laudable en cuanto buscó establecer por vez primera una teoría rigurosa del funcionamiento social de arte en Latinoamérica. Sin embargo, su carácter extremadamente utópico proviene de este énfasis desmedido en la teoría. Dejó de lado una cuestión importante planteada como problema por Romero Brest y Marta Traba: los recursos disponibles para la realización de las innovaciones, claves en el arte contemporáneo, en la medida en que el arte estaba incorporado a la dinámica socioeconómica del capitalismo. El férreo esquema estructuralista que está en la base de sus teorías evidencia su pertenencia epocal. Para el lector contemporáneo, resulta demasiado esquemático y artificial, producto de su base teórica althusseriana.

### **Conclusiones.**

*Arte y sociedad* marca para nosotros un punto divisor entre la germinación de sus ideas a través de la labor crítica y curatorial, y su tarea posterior a 1978, que será fundamentalmente de docente y ensayista.<sup>203</sup> La partida de Carla Stellweg de *Artes Visuales* y la renuncia de Fernando Gamboa al Museo de Arte Moderno cierran esta década de fervor latinoamericanista en México. Tanto Gamboa como Stellweg pasaron a integrar un nuevo emprendimiento cultural financiado por una combinación de capitales públicos y privados, el Museo Rufino Tamayo.

¿Cómo pensó y ejerció Acha la labor de crítico? Acha sostenía que en Latinoamérica el arte se renovó sólo cuando los artistas asumieron la tarea teórica de pensar el arte y madurar nuevas ideas sobre su quehacer. Por eso la tarea del crítico era apoyar y auxiliar en esta actividad al artista: la producción teórica debía contribuir a un "pensamiento visual independiente". Consideró que ya había quedado atrás la época en que era un imperativo cultural señalarle al espectador lo que tenía que sentir. La crítica debía ser descripción, para ayudar a comprender el mecanismo del lenguaje visual y no entorpecer con juicios de valor la percepción del espectador —una postura diametralmente opuesta a la sostenida por Marta Traba, para quien la crítica fue

---

<sup>203</sup> Ya mencionamos que Acha recibe el cargo de investigador de tiempo completo en la ENAP. Queda a cargo del Seminario de Arte Contemporáneo en dicha Escuela.

fundamentalmente compromiso ético y político; y también a la de Frederico Mórais, que la concebía como posibilidad de crear nuevamente a partir de otra creación-

Se ha afirmado que sólo es posible pensar las hipótesis de Acha y aquellas de otros teóricos contemporáneos del arte como Néstor García Canclini, Nelly Richard y Gerardo Mosquera en un ambiente "post-Traba" (es decir, luego de los problemas teóricos sobre arte latinoamericano puestos a discusión por esta crítica).<sup>204</sup> Si bien es cierto que fue Traba quien planteó la cuestión del latinoamericanismo con mayor anticipación dando lugar a los debates que vendrían en la década del setenta, creemos que Acha debe considerarse más su contemporáneo que teórico perteneciente a una generación posterior. Tanto el contexto en el que germinaron sus hipótesis, como los problemas que fueron ejes de sus tesis, y la ocupación de espacios centrales en la escena artística de los setenta, hacen que Acha sea generacional e ideológicamente mucho más afín a esta agrupación intermedia de críticos –cuyos posicionamientos dan cuenta de un momento histórico bisagra entre la modernidad y la contemporaneidad– que a los teóricos del arte contemporáneos arriba mencionados.<sup>205</sup> Los trabajos teóricos que, a partir de *Arte y Sociedad*, Acha emprenderá,<sup>206</sup> serán de algún modo la realización de aquellas ideas en ciernes en la década de los setenta: estudios pormenorizados de la dinámica de producción, distribución y consumo de las distintas artes, y análisis de los mestizajes estéticos en la historia de América latina.<sup>207</sup>

En lo que respecta a la forma de conceptualizar la relación entre el arte y su contexto de producción, se trató de un momento de transición. Prevalcía aún la idea, entre la mayoría de los críticos, de que a cierto estilo correspondía una determinada ideología –posición que estaba teóricamente legitimada por el difundido ensayo de Nicos Hadjinicolau-<sup>208</sup> Vimos cómo para Acha, las tendencias que admitían la

---

<sup>204</sup> Alejandro Anreus, "Critiquing the Critique: Some Thoughts on Latin American Art Criticism", *Culture: Capital: Colony*, 28<sup>th</sup> Association of Art Historians Annual Conference, University of Liverpool, 5al 7 de abril de 2002.

<sup>205</sup> Si se quiere, fue más García Canclini y no Acha quien ofició de puente entre la generación que nos ocupa y la contemporánea, por el cambio que muestran sus ideas de la década del setenta a la del ochenta.

<sup>206</sup> Entre los más importantes: Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, FCE, México, 1981; Juan Acha, *Arte y su distribución*, UNAM, México, 1984; Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México D.F., 1986; Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1988; Juan Acha, *Crítica de Arte. Teoría y Práctica*, Trillas, México, 1992.

<sup>207</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, UNAM, México, 1994.

<sup>208</sup> Nicos Hadjinicolau, *Historia del Arte y Lucha de clases*, Siglo XXI, México D.F., 1973. Citado en Juan Acha, "La función lingüístico visual del arte", *La Vida Literaria*, No. 15, México D.F., julio-agosto 1975, pp. 22-24.

abstracción libre traían aún consigo una manera vieja de concebir el arte como expresión de la individualidad. Marta Traba también se debatirá entre esta forma de concebir el estilo y una actitud más abierta a la posibilidad de admitir todos los lenguajes como vehículos del arte. Sin embargo, el mismo Acha reconoció como uno de los problemas de la política cultural en Latinoamérica la falta de reconocimiento de la diversidad de las manifestaciones artísticas y de los distintos consumos que estas pedían. Como integrante de la organización de la 1ª Bienal Latinoamericana, apostó a un certamen que acogiera la mayor cantidad de opciones estéticas. Como teórico decidió dedicar su vida al estudio de las distintas ramas de la producción estética en la sociedad latinoamericana. Defendió todo arte que buscara desestabilizar nuestras vivencias sensibles, poner en duda de nuestros hábitos visuales. Osciló entre un respeto generalizado hacia todo tipo de manifestación visual que buscara producir estas operaciones –por ejemplo el video arte, el arte conceptual, el arte correo etc.-, y su afición hacia los racionalismos (temiendo el regreso del arte comprometido). Como teórico buscó las estructuras; como crítico y gestor, tuvo una actitud más amplia.

Percibió el fin de la era moderna en el arte en cuanto a la necesidad de quemar etapas sucesivas. Y reconoció que carecían de sentido las viejas pretensiones vanguardistas y los consiguientes reproches de tardanza o destiempo: frente a esta nueva coyuntura, se imponía crear nuevas formas de pensar el arte de la región.

## Segunda parte. Crisis del estatus de la obra de arte.

### Capítulo tres. Incidencia del pensamiento alemán en el debate de la teoría del arte latinoamericano.

#### Introducción.

Hechos resonantes como el Mayo francés y la entrada de los tanques soviéticos a Praga señalaron simbólicamente el año de 1968 como el momento de apogeo de una crisis –política, socioeconómica, cultural- que relativizó los principales proyectos occidentales del siglo XX. Crisis de la modernidad, de sus grandes relatos, fragmentación de sus discursos, fueron los diagnósticos que recibió este proceso que atravesó la década de 1960.<sup>209</sup>

Este quiebre del paradigma modernista se caracterizó en lo artístico por un cuestionamiento de los discursos que concibieron el arte moderno dentro de un sistema evolutivo, fundado en el concepto de autonomía de la dimensión estética.<sup>210</sup>

En la escena artística, el arte pop y el minimal expusieron la crisis epistemológica reactualizando los cuestionamientos respecto de los modos tradicionales de interrelación entre el público y los objetos de arte, y los límites entre lo artístico y lo no artístico.<sup>211</sup>

La progresiva desmaterialización del objeto artístico y la profusión de *happenings* y demás experiencias efímeras –que en principio apuntaron a eliminar la producción de objetos permanentes- hicieron que muchas voces en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica hablaran de la “muerte del arte”. En Buenos Aires, las

---

<sup>209</sup> Entre la amplísima bibliografía existente a la fecha hago una breve selección, criterio que repito en las sucesivas notas. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, London, Verso, 1982; Jean Baudrillard, *Simulations*, New York, Semiotext(e), 1984; Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC, Duke University Press, 1991; y Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

<sup>210</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996; Hal Foster, *The Anti-Aesthetic*, USA, Bay Press, 1983; Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2003.

<sup>211</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Transiciones, Buenos Aires, 2003; Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press, 1986.

“experiencias” realizadas en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1967 y 1968 llevaron a su director, Jorge Romero Brest, a proclamar “la muerte del arte y el triunfo de la estética”;<sup>212</sup> y la revista *Primera Plana* lo convirtió en tema de portada en mayo de 1969.<sup>213</sup> En México, los Salones Independientes, organizados y financiados por los mismos artistas y por organismos autónomos del estado, también promovieron experiencias de carácter cada vez más efímero hasta llegar al último –de 1971- en el que todos los objetos y experiencias fueron completamente realizados en papel.

Uno de los análisis más lúcidos de este proceso –junto al ensayo de Lucy Lippard-<sup>214</sup> fue el del crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg, que en *The Anxious Object*<sup>215</sup> estudió cómo la paulatina desmaterialización del objeto artístico llevaba a muchos artistas a incrementar la producción teórica, sustituto de dicha carencia. En ese proceso, algunos artistas minimal como Dan Flavin o Sol LeWitt derivaron hacia el arte conceptual. El crítico de *The New Yorker* señalaba cómo la sistemática elaboración de teoría por parte de los artistas llevaba implícitamente a discutir cuál era la nueva función del crítico en ese contexto: su práctica necesitaba una redefinición.

Revistas prestigiosas como la neoyorkina *Artforum* registraron un declive del viejo modelo de crítico moderno y un paulatino ascenso de una nueva clase de teórico-crítico que buscó defender un campo estético convertido en escenario expandido, agredido por dentro y por fuera.<sup>216</sup> Foster ha observado que, en efecto, muchos artistas y críticos de los años sesenta y setenta registraron el peligro de lo arbitrario cerniéndose sobre el arte. Los últimos experimentos artísticos los empujaban hacia un terreno más allá de los criterios. Los críticos comenzaron a trazar entonces “otros criterios” (fue el caso de Leo Steinberg con su ensayo *Other Criteria* de 1972) y a nutrirse de nuevas fuentes teórico-metodológicas. Foster ha aludido fundamentalmente el estructuralismo y postestructuralismo con Annette Michelson y

---

<sup>212</sup> Miyó Vestri, “El crítico Romero Brest: Asistimos a la Muerte del Arte y al Triunfo de la Estética”, Caracas. Archivo JRB, FFyL (UBA), C27-S6-39.

<sup>213</sup> “Muerte y transfiguración de la pintura”, *Primera Plana*, Año VII, No. 333, Buenos Aires, 13 al 19 de mayo de 1969, pp. 70-75. Fue nota de tapa de este número.

<sup>214</sup> Lucy R. Lippard, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praegen Publishers, New York, 1973.

<sup>215</sup> Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and its Audience*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1964.

<sup>216</sup> Hal Foster, “Críticos de arte *in extremis*”, *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004, pp. 104-122.

Rosalind Krauss,<sup>217</sup> pero también hubo una fuerte tendencia a interpretar el arte desde sus vínculos con la política. Y esta sensación de precariedad de los criterios canónicos y de los roles definidos se sintió en la escena latinoamericana.

La crisis del paradigma modernista puede pensarse bajo dos aspectos: la falta de consenso respecto de la dominancia, autenticidad regional y actualidad de un estilo,<sup>218</sup> y la dificultad de un acuerdo respecto a los criterios de juicio crítico que debían regir el análisis de la producción plástica latinoamericana. Por lo tanto, los fundamentos teóricos mismos de la disciplina crítica fueron puestos en cuestión también en América latina.

El poeta brasileño Ferreira Gullar –autor del manifiesto de la poesía concreta-, volcado transitoriamente a la teoría, reunió una serie de ensayos bajo el título *Vanguardia e Subdesenvolvimento (Vanguardia y subdesarrollo)* en donde definía sus ideas respecto de las manifestaciones más actuales y de su rol en el nuevo contexto regional.

Los críticos también reaccionaron ante la nueva situación del arte. Algunos se decidieron a abandonar su tradicional rol como mediadores entre el público y la obra, ejerciendo el imparcial juicio estético, objetivo y exento de toda consideración extraartística. Fue el caso de Marta Traba –quien, como mencionamos, había contribuido a introducir el modernismo en la región durante la década del '50-, y propuso un análisis estético desde el compromiso político. También lo fue el de Frederico Morais, que atento a las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo, asumió la tarea crítica como un género ensayístico y un trabajo fundamentalmente creador.

Otros críticos intentaron reformular su metodología de análisis y avanzar nuevas formas de abordaje del fenómeno artístico. Juan Acha, por ejemplo, instrumentó una aproximación sociológica proponiendo un método que tomó en consideración la producción, la distribución y el consumo del arte en Latinoamérica. Oscar Masotta introdujo la semiótica y el psicoanálisis lacaniano como nuevas herramientas para el estudio del fenómeno estético.

---

<sup>217</sup> Art. Cit., p. 113.

<sup>218</sup> Así el crítico Jorge Romero Brest ponía sobre la mesa de discusión el problema de la imposibilidad de ejercer un juicio crítico frente a la diversidad de manifestaciones plásticas. "...veo obras tan disímiles como para tornar imposible el juicio, menos el otorgamiento de premios...". Jorge Romero Brest, "Los motivos de la oferta y la demanda. Efectos del cambio estructural", *Visión*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1979, p. 60. Archivo JRB, FFyL (UBA), C11 - S1 - d.



No faltaron las posiciones en extremo escépticas entre los críticos más experimentados como Jorge Romero Brest y Mario Pedrosa: el descreimiento en un futuro prometedor para el arte los aunó a fines de los setenta.<sup>219</sup>

En algunos casos –así sucedió con Traba, Acha y Romero Brest-, el ejercicio de la crítica se transformó paulatinamente en vehículo de nuevas teorías. Llegó, a la larga, a transformarse en ocasión para poner a prueba ciertas hipótesis sobre el arte latinoamericano y su nueva coyuntura. En el caso de Romero Brest, los setenta señalaron –como veremos en el próximo capítulo- el abandono conciente del ejercicio crítico y su sustitución por la práctica de la teoría.

Con distintos matices, un nuevo discurso latinoamericanista – modelo utópico de juicio crítico - se extendió en América latina, constituyéndose como una alternativa teórica de fuerte competencia con el paradigma modernista. La utopía de la autonomía del arte latinoamericano seguía subyaciendo sin embargo a muchas de las posiciones de la crítica de arte de esos años. En este sentido –como ya señalamos- se trató de un momento de transición, en el que los críticos, transformados en teóricos, ubicaron sus reflexiones dentro de una temporalidad predictiva –la *futurología* de Romero Brest- y prescriptiva –el *pensamiento visual independiente* de Acha-, buscando figurarse hacia adonde iban las prácticas artísticas de la región.

### **De gurú a artista y sociólogo: la nueva función del crítico de arte.**

Puestos en duda todos los roles en la escena artística, no sorprende que la revista mexicana *Artes Visuales* dedicara dos números a la discusión sobre la función del crítico de arte. Su directora Carla Stellweg decidió abordar esta problemática en el número apertura de la revista, ubicándola en el contexto regional. La edición llevó tres artículos que trataron la cuestión: uno a cargo de Juan Acha, otro del mexicano Carlos Monsiváis y un tercero de su propia autoría. En su ensayo, Acha bregó por formular desde la teoría nuevos problemas que tuvieran directa implicancia con los cambios ecológicos constantes en Latinoamérica, y por impartirle una dirección

---

<sup>219</sup> Otilia Arantes observó de qué manera paulatinamente hacia fines de la década de 1970 Mario Pedrosa pareció no ver ninguna alternativa para el arte. Similar fue el descreimiento por el futuro del arte de Romero Brest. Véase Mario Pedrosa, “Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda”, en Otilia Arantes (org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, São Paulo, EDUSP, 1995, pp. 341-348; y Jorge Romero Brest, *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1981.

sociológica a esta nueva problemática artística.<sup>220</sup> Monsiváis presentó un irónico análisis de las características típicas del crítico de arte en América Latina, denunciando los lugares comunes bajo los cuales habitualmente éste se guarnecía.<sup>221</sup> Y Stellweg puntualizó las diferencias entre la crítica de arte norteamericana, plenamente inserta en el juego capitalista de la oferta y la demanda de obras, y los críticos de arte en el medio mexicano, en su mayoría poetas y aficionados dedicados a escribir elegías y orientados solo a satisfacer las expectativas de la clase en el poder. Frente a tal situación, era fundamental, a juicio de Stellweg, dar cuenta a través de la revista de un panorama completo de las artes en México, que destacara también la importancia de las generaciones intermedias de artistas que hasta ese momento habían sido ignoradas.<sup>222</sup>

El problema de la crítica de arte en el contexto de la crisis de los lenguajes visuales se trató nuevamente en el número 13 de la misma publicación. La revista presentó sendos artículos de los críticos de arte más destacados del momento: Néstor García Canclini, Rita (Eder) de Blejer, Saúl Yurkievich y Juan Acha.

Para García Canclini, el cambio debía efectuarse en dos aspectos: en cuanto al objeto artístico, y en cuanto a los criterios de valoración. El objeto de la crítica debía ser ahora un juicio sobre las relaciones y transformaciones entre los artistas, las obras, los intermediarios y el público, y la forma en que se articulaban para configurar el gusto; una propuesta que introducía una perspectiva histórico-cultural. Para deshacerse de la "crítica impresionista", el especialista debía formarse sobre las condiciones sociales que determinan su producción; debía socializar la crítica para ayudar al público a ser consciente de sus condicionamientos. En cuanto a los criterios de valoración, el crítico debía instar a apreciar no tanto la originalidad sino la capacidad de un artista por generar una corriente popular de creatividad. Una crítica del proceso artístico debía incluir el análisis del tipo de praxis que la obra efectuaba, el modo en que transformaba o convalidaba las relaciones sociales.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Juan Acha, "Por una nueva problemática artística en Latinoamérica", *Artes Visuales*, No. 1, México DF, invierno de 1973, pp. 4-6.

<sup>221</sup> Carlos Monsiváis, "Breve y servicial instructivo para convertirse (en México) en un admirable crítico de arte", *Artes Visuales*, No. 1, México DF, invierno de 1973, pp. 7-9.

<sup>222</sup> Carla Stellweg, "Razones y sinrazones de la crítica de arte en México", *Artes Visuales*, No. 1, México DF, invierno de 1973, pp. 13-21.

<sup>223</sup> Néstor García Canclini, "¿Qué significa socializar la crítica de arte?", *Artes Visuales*, No. 13, México DF, primavera de 1977, pp. 3-6.

Rita Eder, por su parte, analizó críticamente tres casos prototípicos de la nueva crítica de arte en América latina: Marta Traba, Frederico Morais y Ferreira Gullar. Los tres enfoques mostraban la heterogeneidad que había alcanzado su práctica: ésta abarcaba desde un análisis sustentado en un paradigma, hasta la afirmación de su inexistencia.<sup>224</sup>

A juicio de Morais, la nueva situación del arte -transformado de objeto en experiencia- exigía del crítico la transformación de su rol. Éste debía abandonar su tradicional posición de emisor de juicios de valor. A diferencia de Marta Traba, Morais sentía un gran entusiasmo por las nuevas experiencias de las vanguardias, y comparaba a los artistas contemporáneos con guerrilleros, creadores de un permanente estado de tensión que obligaba al espectador a agudizar los sentidos y entrar en acción. Morais partía del cotejo entre el arte convencional y la guerra. Dentro de una estructura estable, espectador, artista y crítico ocupaban un lugar estratégico determinado: al crítico le tocaba dictar normas. En la nueva situación de "guerrilla artística", artista, público y crítico eran guerrilleros que intercambiaban sus roles. La crisis de la crítica se había desencadenado, de acuerdo a Morais, por la caída de los parámetros convencionales. En ese contexto, proponía una *Nueva Crítica* en la que el intérprete podía transformarse en creador. Rita Eder ejemplificaba cómo concebía Morais esta nueva práctica aludiendo a una intervención reciente: en ocasión de una exhibición de artistas paulistas en el MAM en la que trabajaban la memoria del paisaje urbano, el crítico Morais -convertido en artista- respondió con una serie de fotografías de esculturas industriales, buscando significar que la verdadera sala de exposiciones era la ciudad.<sup>225</sup> A juicio de Morais, el artista no era el único que -como sostenía Marta Traba- podía proponer modelos. Crítico era, a su entender, quien se apropiaba de la obra como materia de reflexión, proponiendo también nuevos valores que retornaban, en juego dialéctico, al quehacer artístico.<sup>226</sup>

Por su parte, Ferreira Gullar consideraba que la crítica concebida en su rol tradicional, como gurú que revelaba los contenidos del arte, estaba sufriendo un proceso de franca anulación. Su desaparición se debía a la preeminencia absoluta de la

---

<sup>224</sup> Rita Eder de Bléjer, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América latina", *Artes Visuales*, No. 13, México DF, primavera de 1977, pp. 9-12.

<sup>225</sup> Art. Cit., pp. 11-12.

<sup>226</sup> Primera Sesión del Simposio Arte y Literatura en América latina, Universidad de Texas, Austin, 27/10/1975, en Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 84.

cultura de masas, que formaba parte de la vida cotidiana y no necesitaba ningún tipo de mediación. Aquí se centraba la nueva experiencia estética del hombre contemporáneo, que albergaba la esperanza real de integración del arte a la sociedad.<sup>227</sup> Gullar observaba que las más diversas formas del arte sufrían mutuas influencias en diferentes intensidades. Esa interdependencia global de las artes y formas de comunicación abría el camino para el posible surgimiento de un arte de masas de alto tenor expresivo en el futuro. Este hecho ya se preanunciaba en el cine, cuyo carácter sintético permitía la absorción de los más variados recursos creados por otras formas de manifestación estética. El fenómeno de creciente anulación de la crítica derivaba de la propia naturaleza de la sociedad de masas, de sus necesidades de consumo y de sus posibilidades de comunicación. La cultura de masas no se dispensaba totalmente de la opinión y juicio del crítico, pero éste adquiría una función concreta, cuando era contratado para ampliar el mercado de consumo a través del juicio que garantizaba la calidad estética del producto. Lejos de aceptar las posiciones que rechazaban en bloque el lenguaje de los medios masivos, Gullar proponía una aceptación crítica del lenguaje del arte de masas como visión cultural partícipe de la actualidad.<sup>228</sup>

De acuerdo a Juan Acha, la crítica —si quería superar la situación de crisis en la que se encontraba— debía volver a sus inicios: debía transformarse en teoría del arte. El problema consistía en que la crítica de arte había nacido como género derivado de la literatura, y todavía se ejercía como un género literario más. Fundamentalmente, la crítica debía alejarse del artista y de todo psicologismo del productor. El arte debía tomarse como un fenómeno estético, cuyo objetivo consistía en mejorar las relaciones estéticas del hombre con la realidad, por intermedio de las obras. El sujeto del arte debía estar constituido por las necesidades sensitivo-visuales de la colectividad. El sentido del arte latinoamericano debía ser este: responder a las necesidades sensitivas de la región. La crítica debía entonces comentar los acontecimientos públicos que incidían en la sensibilidad colectiva.<sup>229</sup>

En el capítulo anterior aludimos a la comunión y el diálogo teórico que Acha mantenía con Jorge Romero Brest. Ambos compartían el mismo diagnóstico respecto

---

<sup>227</sup> Rita Eder de Bléjer, “Algunos aspectos de la crítica de arte en América latina”..., Art. Cit., p. 12.

<sup>228</sup> Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensayos sobre arte*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2002.

<sup>229</sup> Juan Acha, “Hacia una crítica del arte como productora de teorías”, Suplemento Especial, *Artes Visuales*, No. 13, México DF, primavera de 1977, pp. I-X.

a la situación del arte latinoamericano: para ellos era necesario pensar la totalidad de la cultura estética de la región, no el arte en forma aislada. Para ambos el problema de fondo era la pobre realidad estética de Latinoamérica: en función de su desarrollo y mejoría era que debía plantearse la práctica artística. El arte formaba parte de la cultura estética general y como tal debía funcionar en sintonía con sus necesidades.<sup>230</sup>

Pero en tanto Acha apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética de los multimedios, Romero Brest proponía otro tipo de salida. A juicio del crítico argentino, debía ser una política de estado fomentar la creatividad en cualquier campo y en cualquier circunstancia, para ampliar la capacidad de imaginar. El juego entre la conciencia artística y la conciencia estética era esencial para producir el cambio de las estructuras.<sup>231</sup>

Si comparamos la posición de Acha con las de Traba o Morais, su apuesta a favor de una "crítica descriptiva" resulta en principio tibia y muy conservadora, pero debe comprenderse en relación con su diagnóstico de los cambios registrados en la cultura visual latinoamericana. Para Acha, era fundamental una descripción clara de los múltiples fenómenos artísticos que ayudara y orientara al público en esa selva de signos nuevos. Debían brindársele los instrumentos teóricos que le permitieran juzgar por sí mismo las obras. Una crítica comprometida a favor de determinados estilos, o excesivamente creativa y desprendida de los fenómenos analizados en sí, sólo favorecería mayor confusión en los destinatarios.<sup>232</sup>

En cierto sentido, la postura de Marta Traba no estaba muy lejos de la opinión de Acha. También para ella la crítica en Latinoamérica debía prestar servicios de información y aclaración de conceptos, corregir "las confusiones ideológicas y la pobreza cultural en que nos debatimos".<sup>233</sup> Pero pensaba la función del crítico como

---

<sup>230</sup> Tanto Acha como Romero Brest tomaban la distinción entre artisticidad y esteticidad del italiano Antonio Banfi y el ruso G. A. Nedoshivin. Antonio Banfi, *Filosofía del arte*, La Habana, 1967; G. A. Nedoshivin, "La estética marxista leninista como ciencia", en Adolfo Sánchez Vásquez, *Estética y marxismo*, Era, México, 1970, p. 97; Berestnew, Nedoshivin y otros, *Grundlagen der Marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Dietz, Berlin, 1962. Citados en Juan Acha, "Hacia una crítica del arte como productora de teorías"..., Art. Cit.; y Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979, p. 19 y 142.

<sup>231</sup> Jorge Romero Brest, *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Crisis, Colección Arte, Comunicación y Cultura, Buenos Aires, 1974, p. 57.

<sup>232</sup> Juan Acha, "La crítica de arte como descripción", *La vida literaria*, No. 11, México DF, 1/12/1974, pp. 23-24.

<sup>233</sup> S/f, "¿Para qué sirve la crítica de arte? Entrevista a Marta Traba", *El Universal*, Caracas, 16 de mayo de 1976. Archivo Marta Traba, Bogotá.

creador, ensayista que recomponía los materiales según una teoría original.<sup>234</sup> en verdad, estaba definiendo ese proceso de deslizamiento de la crítica a la teoría que ella misma experimentaba desde la década del sesenta.

Tanto Marta Traba como Ferreira Gullar dieron cuenta de la necesidad de numerosos intelectuales latinoamericanos por volcarse al ejercicio de una crítica comprometida que pusiera en evidencia los estrechos lazos entre el arte y el poder. Respondió a esta urgencia la elaboración de Traba del concepto de *artista juglar* que, a su juicio, encarnaban los principales vanguardistas venezolanos: ellos seguían las demandas y necesidades de las ascendentes oligarquías en un país enriquecido por el petróleo.<sup>235</sup> El ataque a una postura exclusivamente formalista de la crítica de arte conservadora formó parte también, sin embargo, de un cambio de clima político en el orden internacional.

En los EE.UU. dicho cambio estuvo particularmente atizado por la escalada de las reivindicaciones sociales, raciales y de género desde la década anterior, y por el fracaso de la guerra de Vietnam y el escándalo Nixon, que precipitaban una dura oposición a las políticas del gobierno conservador. En el campo artístico, la crisis del canon formalista como criterio exclusivo de evaluación de la artísticidad del arte era paralela al estallido de las vanguardias convencionales, cristalizando a mediados de los setenta con la polémica desatada en torno a la revista *Artforum*. Bajo la dirección de John Coplans y Max Kozloff, *Artforum* daba un vuelco en su línea metodológica de la crítica de arte: abandonaba el análisis exclusivamente formal y se ocupaba de las relaciones entre arte y política. Con críticas como la de Carol Duncan sobre la pintura napoleónica y su forma de neutralizar la época de la revolución, o la de Manuela Hoelterhoff que establecía paralelismos entre el arte oficial del nazismo y el realismo socialista, “el más influyente periódico de la nación norteamericana sobre arte contemporáneo” se lanzaba al estudio comprometido de los efectos del poder en el arte. Este vuelco trajo aparejado el rechazo violento de lo más conservador de la crítica norteamericana: David Bourdon desde el *Village Voice* y Hilton Kramer desde *The New York Times*. Bourdon escribía “La crítica formal está *out* y la ideología sociopolítica está *in*”, insinuando la sospecha de una sustitución de métodos en el interior de un ritual esnobista constante, y acusando a la publicación de proyectar la

---

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> Profundizaremos esta cuestión en el capítulo cinco.

desilusión por todo tipo de pintura. La contestación de Kozloff a dichas críticas publicada en el *Village Voice* ponía en escena al crítico como responsable de desenmascarar el costado ideológico de la práctica artística y corregir las distorsiones derivadas de pensar el arte como socialmente neutral. La dependencia del arte con relación a las fuerzas gubernamentales, corporativas o museísticas, debía ser afrontada como objeto de estudio con una actitud científica y responsabilidad periodística hacia los lectores, en pos de la credibilidad del trabajo crítico.<sup>236</sup>

### **La Escuela de Frankfurt en América latina.**

En el libro *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Alicia Entel ha abordado el problema de la influencia ejercida por los pensadores de la Escuela de Frankfurt en la intelectualidad latinoamericana de la década de 1970, en el contexto de la creciente radicalización ideológica frente a los conflictos regionales e internacionales. Allí la investigadora concluye que el conocimiento de la obra de los pensadores de la Teoría Crítica en América latina fue por lo general fragmentario y parcializado, y que por lo tanto resulta muy difícil hablar de una influencia decisiva del mismo en Latinoamérica; cosa que, por el contrario, sí puede sostenerse certeramente respecto a la teoría de la dependencia.

Un estudio cuidadoso del pensamiento histórico artístico latinoamericano muestra no obstante ello aspectos más complejos. Ejerciendo disciplinas que en América latina practicaban intelectuales provenientes en su mayoría de las letras, los críticos e historiadores del arte recurrían habitualmente a fuentes muy variadas en busca de sus herramientas de análisis. Para algunos pensadores fundamentales de la crítica de arte latinoamericano en dichos años, el conocimiento de la obra de la Escuela de Frankfurt incidió en el armado de su andamiaje teórico.

Entre los fundamentos ideológicos de gran parte de la nueva postura latinoamericanista, deben considerarse relevantes también los aportes del neomarxismo alemán. Las experiencias del nazismo y el fascismo en Europa

---

<sup>236</sup> Lucio Cabutti, "Scandalo a New York: una rivista d'arte è diventata comunista. L'Arte deve essere politica?", *Bolaffiarte*, No. 59, Año VII, Milán, Abril-Mayo 1976, pp. 60-61 y 103; Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Nueva York, Soho Press, 2000; Hal Foster, "Críticos de arte in extremis", *Diseño y Delito*, Akal, Madrid, 2004, pp. 104-122. En el capítulo uno vimos que el tópico del desenmascaramiento de las relaciones subyacentes entre arte y poder también estuvo dentro de las preocupaciones de la crítica de arte latinoamericano: en verdad, se trató de una perspectiva generalizada en la época —no exclusiva de la izquierda—.

Occidental, el stalinismo en la Rusia soviética y de la modernización tecnológica en los EE.UU. influyeron profundamente en las orientaciones de pensamiento de los filósofos de la Escuela de Frankfurt: ellas constituían el símbolo de una crisis, social y económica, pero también teórica y filosófica. Era necesaria entonces una Teoría Crítica que se dedicara a la tarea de desenmascarar el carácter potencialmente negador del ser humano de las sociedades contemporáneas, mediante un análisis de las interrelaciones existentes entre teoría y praxis en la sociedad, en el que se recurriría conjuntamente al discurso crítico y a la indagación empírica. Una *razón crítica* debía, para esta tarea, preservar y no confundir la diferencia entre ser y pensamiento, la realidad y el ideal, el ser y el deber ser, la praxis y la teoría. Bajo los golpes de esta crítica caerían todas las filosofías y las ideologías, que, como teorías *positivas*, no habían preservado estas distinciones, única garantía de que la razón desplegara una acción transformadora y revolucionaria.

Las elaboraciones filosóficas de Herbert Marcuse, cuyos escritos como *El Hombre Unidimensional*, de 1964, adquirieron notable repercusión en la época de los movimientos estudiantiles franceses, impactaron con fuerza en la intelectualidad latinoamericana.

### **Herbert Marcuse: circulación de sus ideas.**

Herbert Marcuse ganó popularidad internacional a partir de los acontecimientos de protesta del mayo del '68 francés. Sin embargo las ideas de Marcuse circularon en Latinoamérica ya desde 1965 de manera fluida y constante. Se conocieron sus publicaciones y sus participaciones en congresos a través de los medios de prensa de divulgación general y de revistas especializadas, y se difundieron y debatieron sus ideas en cursos y conferencias.

La editorial Joaquín Mortiz, de México, editó la primera traducción al español de *El Hombre Unidimensional* en 1965. Pero es probable que la verdadera difusión de la obra de Marcuse en Latinoamérica fuera gracias a la publicación colombiana *Eco Revista de la Cultura de Occidente*. *Eco* publicó también en junio de 1965 un fragmento de *El Hombre Unidimensional* traducido al español (el primer apartado, "Las nuevas formas de control"). En la Argentina la revista *Primera Plana* contribuyó a la difusión del pensamiento marcusiano discutiendo algunas de sus tesis. En 1967, la editorial Sur publicó *Cultura y Sociedad* (traducción de trabajos de 1934 y 1938



publicados en Frankfurt en 1965: “La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del estado” y “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”). En 1968, la editorial Seix Barral de Barcelona compró los derechos a la traducción española de *El Hombre Unidimensional* y lanzó una reedición. La editorial Extemporáneos, de México, publicó en 1972 la traducción al español de *On the future of art*<sup>237</sup> [*El futuro del arte*], resultado de una serie de conferencias organizadas en 1969 por el Museo Solomon Guggenheim sobre el tema general del futuro del arte. Participaron de las mismas J. W. Burnham, Louis Kahn, Annette Michelson, James Seawright, B. F. Skinner, Arnold Toynbee y Herbert Marcuse. En el capítulo anterior mencionamos que Francisco Zendejas reseñó dicha publicación en el número 7 de la revista mexicana *Artes Visuales*, editada por el Museo de Arte Moderno de México DF.<sup>238</sup> El número fue dirigido por Juan Acha, quien propuso el tema especial del futuro del arte, un tópico de actualidad frente a la crisis de las propuestas plásticas. En su reseña, Zendejas hacía referencia a los conceptos expuestos por todos los conferencistas, destacando especialmente los de Herbert Marcuse.

En julio de 1971 apareció en *La Gaceta* de Buenos Aires un artículo que hacía referencia a la participación de Marcuse en la Conferencia sobre la Teoría del Arte, un encuentro organizado en Colonia (Alemania) por el catedrático de arte de Hamburgo Bazon Brock. El artículo se centraba especialmente en las “desconcertantemente conservadoras” apreciaciones en defensa del arte burgués, de parte de quien fuera uno de los inspiradores de la rebelión juvenil desatada en 1968 en Francia.<sup>239</sup> No obstante esta primera interpretación que parecía desconocer en profundidad el pensamiento de Marcuse, el artículo puntualizaba luego uno de los tópicos nodales de su teoría: “el centro del arte es la contradicción a la realidad que lo trasciende; el arte evoca la imagen de una sociedad mejor, en la que siempre figura ausente”.<sup>240</sup>

En septiembre y octubre de 1971 Jorge Romero Brest dictó ocho “cursos” en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, bajo la consigna: “Pensamiento al

---

<sup>237</sup> The Solomon Guggenheim Foundation, *On the future of art*, introducción de Edward Fry, ensayos de J. W. Burnham, Louis Kahn, Annette Michelson, James Seawright, B. F. Skinner, Arnold Toynbee and Herbert Marcuse. Viking Press, New York, 1970. Cfr. The Solomon Guggenheim Foundation, *Art Of This Century. The Guggenheim Museum and Its Collection*, New York, 1993, p. 331.

<sup>238</sup> Francisco Zendejas, “Premoniciones del futuro del arte”, *Artes Visuales*, No. 7, verano de 1975, México DF, pp. 45-46.

<sup>239</sup> S/f, “Herbert Marcuse y una Defensa Inesperada del ‘Arte Burgués’”. Calificó de ‘marxistas vulgares’ a quienes lo rechazan”, *La Gaceta*, Buenos Aires, 25 de Julio de 1971, 2da. Sección, p. 4. Archivo JRB, FFyL (UBA), C2-S7-c.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

margen de la Imagen Artística”.<sup>241</sup> Romero Brest dedicó la cuarta conferencia: “Dialéctica por la imagen artística: *El Hombre Unidimensional* de Herbert Marcuse”, a dilucidar las líneas fundamentales de su pensamiento.

### **Influencia del pensamiento marcusiano.**

Para Marcuse, la sociedad industrial avanzada había alcanzado un grado tal de desarrollo tecnológico, que le había permitido volverse capaz de reprimir todo cambio cualitativo, a través de nuevas y refinadas formas de control que daban al ser humano una libertad aparente. A todo nivel, la represión parecía insuperable porque había asumido el carácter de la autorepresión. A través de la invasión total del espacio privado del hombre, dicha sociedad había logrado introyectar necesidades funcionales al sistema homogeneizador, de manera tal que esas necesidades eran vividas como verdaderas y propias: el último bastión de la razón crítica, la dimensión interior, se veía completamente comprometido. La lógica férrea de la sociedad tecnológica parecía absorber así al ser humano reduciéndolo a una sola dimensión, sin posibilidad de diferenciar entre lo que es y lo que debe ser, y por ende, sin posibilidad de proyectar otra realidad: prisionero de un sistema unidimensional. La importancia de la tradición y de la familia había sido quebrada según Marcuse por la invasión absoluta de los medios masivos de comunicación en la vida íntima, al punto tal de suplantar en la formación de la conciencia la figura del padre (según lo había establecido en *Eros y civilización*),<sup>242</sup> y por ende modificar la formación de la conciencia (con la consecuente desaparición del fundamental sentido de culpa individual). En *El hombre unidimensional*, Marcuse hacía referencia a los estudios de Lowenthal y Hoggart sobre el cambio sufrido por la cultura popular propia de sociedades tradicionales, frente a los productos de los medios masivos en la sociedad capitalista avanzada. El filósofo frankfurtiano consideró entonces que la única esperanza para romper el sistema residía sólo en aquellos que, en alguna medida, no eran reintegrados a él (los extranjeros, los explotados, los perseguidos de otras razas, los desocupados).

---

<sup>241</sup> Enrique Reiter, “Pensamiento al margen de la Imagen Artística. Apuntes de ocho cursos dictados por Jorge Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Artinf*, No. 9, Año 2, Buenos Aires, setiembre-octubre de 1971, p. 3 y 6 y *Artinf*, No. 10, Año 2, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1971, p. 6 y 7.

<sup>242</sup> Véase el capítulo “La dialéctica de la civilización”. Herbert Marcuse, *Eros y Civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 82-105.

De esta hipótesis marcusiana, algunos intelectuales latinoamericanos dedujeron la posibilidad de que la nueva liberación de los hombres de la vida sofocante de la sociedad industrial avanzada sería viable no en los centros de poder capitalistas, donde los hombres se hallaban totalmente subyugados, sino en los márgenes del sistema. Y de aquí que ciertos críticos de arte latinoamericanos hallaran en su pensamiento la fundamentación filosófica de la utopía de un arte latinoamericano autónomo del canon universalista impuesto por el arte occidental, con sus propias leyes y valores para juzgarse. Entre ellos estuvo el historiador del arte argentino Jorge Romero Brest.

Desde fines de la década del sesenta, Romero Brest estaba convencido de que, frente a los enormes cambios producidos en el contexto social latinoamericano -entre ellos, el avance arrollador de los productos de los medios de comunicación masiva-, ciertos soportes tradicionales de las artes plásticas ya no resultaban eficaces para entablar la comunicación con el público. Antiguo propulsor de las vanguardias porteñas como director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, durante la década siguiente Romero Brest dedicó sus esfuerzos a promover mediante distintas conferencias en numerosos países de Latinoamérica (Argentina, México, Colombia, Puerto Rico, etc.) el abandono de los soportes tradicionales y la adopción de técnicas que correspondieran a los cambios perceptivos producidos en los tiempos contemporáneos. En este sentido, buscó a través de esas conferencias convencer al público de la ineficacia de las artes tradicionales. Los cursos dictados en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires -"Pensamiento al margen de la Imagen Artística"-, buscaban presentar al público porteño ocho publicaciones recientes<sup>243</sup> - libros del área filosófica, psicológica, económica, lingüística-, que se ocupaban de la crisis de la sociedad contemporánea desde puntos de vista extraartísticos. El análisis de *El Hombre Unidimensional* introducía las tesis más fuertes de Marcuse, pero también era presentado a los fines "justificatorios de la crisis de la imagen artística tradicional, precisamente porque la lógica tecnológica ha destruido la dialéctica en que se asentaba aquélla".<sup>244</sup> En dicha conferencia Romero Brest invertía el argumento de Marcuse y, a través de la crítica marcusiana al carácter mágico e hipnótico propio

---

<sup>243</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Marshall McLuhan, *Para comprender los medios*, Georges Mounin, *Claves para la lingüística*, Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, Anton Ehrenzweig, *El sentido oculto del arte*, Jacques Monod, *El azar y la necesidad*, John Kenneth Galbraith, *El nuevo estado industrial*, Jean Francois Revel, *Ni Marx ni Jesús*.

<sup>244</sup> Jorge Romero Brest, "Dialéctica por la imagen artística. El Hombre Unidimensional de Herbert Marcuse". Notas manuscritas para conferencia. Archivo JRB, C6 - D45 - 14.

de las imágenes fijas como la publicitaria, ponía en duda el valor de las artes tradicionales y justificaba su impotencia.

Posteriormente el conocimiento del pensamiento marcusiano ya no sería utilizado de forma meramente coyuntural, sino apropiado como herramienta relevante del instrumental metodológico. Entre 1976 y 1977 Romero Brest redactó una serie de artículos sobre arte latinoamericano para la revista *Visión*. *Visión* era una revista de interés general, de carácter quincenal, fundada en 1950 en plena época de guerra fría. A inicios de los '70, la revista se caracterizaba por una fuerte presencia de cuestiones de política internacional y latinoamericana, y el público principal al que apuntaba era el sector empresarial regional.<sup>245</sup> En estos artículos Romero Brest presentó apreciaciones notoriamente más conservadoras en lo que respecta a la valoración de las vanguardias: ello señalaba un cambio de criterio y una apropiación diferente del pensamiento de Marcuse. Es probable que la lectura de *El Hombre Unidimensional* reenviara a Romero Brest a *Eros y Civilización*, particularmente al capítulo relativo a los distintos tipos de sublimación por el arte.<sup>246</sup> La autenticidad fue entonces más importante que el vanguardismo. Los artistas verdaderamente latinoamericanos eran, de acuerdo al crítico argentino, aquellos que habían vivido en Latinoamérica y por ende compartido con su comunidad experiencias que después “sublimarían” a través de lo estético.<sup>247</sup> Recordemos la caracterización de Marcuse, en “La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del estado” – trabajo incluido en *Cultura y Sociedad* -, del universalismo, una tendencia tipificada como propia de la sociedad burguesa liberal que terminaría para el filósofo formando parte de las ideologías totalitarias.

La idea marcusiana de liberación estética fundamentó su tesis sobre el cambio que debía generarse en el medio latinoamericano para propiciar un mejoramiento de las condiciones globales de vida en la región. Debatiendo con el difundido modelo desarrollista, Romero Brest consideraba que los problemas de América latina no eran solamente económicos, sino culturales en sentido amplio. La liberación política debía estar precedida -de acuerdo a la interpretación que Romero Brest hacía de Marcuse-

---

<sup>245</sup> Originalmente *Visión* era impresa en Nueva York, Bogotá y Panamá y se redistribuía al resto de la región latinoamericana por vía aérea, pero el aumento del consumo de este tipo de publicaciones junto a la gran popularidad que alcanzó en la Argentina en los sesenta hizo que, a partir de 1965, comenzara a imprimirse en Buenos Aires.

<sup>246</sup> JRB, Notas a *Eros y Civilización*, de Herbert Marcuse, 3 folios. Archivo JRB, C6 – D9.

<sup>247</sup> Jorge Romero Brest, “La pintura en América Latina”, *Visión*, Buenos Aires, 1ro. de diciembre de 1976, p. 33. Archivo JRB, FFyL (UBA), Caja 11, Sobre 1, folio a.

por una liberación estética, fundada en la “alegría de vivir”. Debía fomentarse entonces la conciencia estética, que —a diferencia de la conciencia política— lograba reunir el tiempo real y el imaginario. ¿De qué manera? Los latinoamericanos debían ejercer todas sus acciones cotidianas con sentido creador: el vestirse, adornarse, entretenerse, debían estar orientados hacia esta liberación estética individual, la única que daría lugar a la futura liberación política.<sup>248</sup> Su más conocido ensayo de la década de 1970 - *Política artísticovisual en Latinoamérica*- estaba por este motivo dirigido en primer término a los futuros gobernantes, a quienes llegarían al poder mediante la Revolución.<sup>249</sup> Los únicos que, a juicio de Romero Brest, encaraban bien la cuestión, eran los directores de agencias de publicidad, al impulsar la creatividad en anuncios de excelentes diseños, cortos televisivos y *posters* callejeros, uniendo la eficacia informativa con la intensidad expresiva de la imagen.

En Colombia, la crítica de arte Marta Traba se familiarizó muy tempranamente, a mediados de los sesenta, con las ideas de Herbert Marcuse, gracias a la difusión a través de la revista *Eco* para la cual Traba realizaba periódicas colaboraciones, y a las traducciones de textos de Marcuse al español realizadas de 1965 en adelante. Esas ideas fueron fundamentales para construir su marco teórico-metodológico.

La impugnación de Marta Traba hacia los artistas latinoamericanos que se apropiaban en forma totalmente directa de los estilos de vanguardia internacionalmente en boga estalló de la manera más vehemente hacia 1965: las lecturas de Marcuse coinciden con esta época, otorgándole probablemente una fuerte legitimidad teórica a las inquietudes de la crítica. En los artículos que Traba escribía para la prensa colombiana, el problema de la falta de identidad del arte latinoamericano frente a la creciente internacionalización del campo artístico y sus tendencias estilísticas era el eje fundamental de su diagrama de la situación contemporánea del arte en Latinoamérica. De un lado ubicaba a los artistas como Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Fernando Botero y Armando Morales, cuyas obras se atenían a soluciones plásticas personales y desoían las tendencias de

---

<sup>248</sup> Jorge Romero Brest, “Unidad estética y liberación de los latinoamericanos”, *Visión*, Buenos Aires, 20 de abril de 1974, pp.52-53. Archivo JRB, FFyL (UBA), C19- S4- a; Jorge Romero Brest, *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Crisis, Colección Arte, Comunicación y Cultura, Buenos Aires, 1974.

<sup>249</sup> *Op. Cit.*, p. 57. Ampliaré esta cuestión en el siguiente capítulo.

los movimientos más recientes; del otro lado, ubicaba a los artistas latinoamericanos – Rómulo Macció, Manabu Mabe, Antonio Seguí, Jesús Soto- que se mimetizaban de manera total con los lenguajes en boga en Europa y en los EE.UU. como la neofiguración, el pop o el cinetismo, “copiando servilmente”, “de manera simiesca”, las expresiones plásticas surgidas auténticamente de la generación post Hiroshima.<sup>250</sup> A éstos Traba exigía mayor creatividad e identidad en la apropiación de los nuevos hallazgos técnicos, tarea que la autora consideraba había sido estupendamente puesta en práctica por literatos latinoamericanos como Julio Cortázar, Juan Rulfo o Vargas Llosa, quienes desplegaban todos los recursos de la novela contemporánea pero brindando un paisaje cultural nacional.

La temprana familiaridad con las ideas de *El Hombre Unidimensional* y *Cultura y Sociedad* habilitó a Traba la gestación de una original interpretación de la historia del arte latinoamericano moderno que condensó en una de las obras fundamentales de la disciplina: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, de 1973. Allí definió las bases para concebir dos tipos de actitud artística: la “estética del deterioro”, característica del arte de vanguardia que, como mercancía, satisfacía las necesidades de consumo de la sociedad opulenta norteamericana; y la “estética de la resistencia”, característica de cierto tipo de arte latinoamericano que salvaguardaba su originaria función crítica y de oposición al sistema de dominación imperante.

Este es quizás el punto nodal en el que Traba recuperó las posibilidades utópicas implícitas en *El Hombre Unidimensional* y *Cultura y Sociedad*. Los problemas del tercermundismo que se discutían internacionalmente hacia mediados de los sesenta, en conexión con la explosión de los movimientos de independización africanos y el alineamiento de las izquierdas en Latinoamérica, constituyeron el contexto histórico desde el cual se recibió el pensamiento marcusiano. Fueron el carácter predominantemente utópico, y el impulso transformador y revolucionario que reinaban aún en el pensamiento latinoamericano a inicios de los setenta, los que - en el mencionado clima de radicalización ideológica en Latinoamérica - habilitaron a Marcuse como el filósofo más influyente de la Escuela de Frankfurt. Traba rescató del

---

<sup>250</sup> Véase por ejemplo Marta Traba, “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis”, *El Nacional*, Caracas, 1965; y Marta Traba, “¡Ay de los intelectuales que están en el limbo!”, *El Nacional*, Caracas, 1965. En Emma Araujo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, pp. 291-294 y pp. 294-295.

pensamiento de Marcuse la posibilidad de una salida por fuera del sistema de dominación imperante. A juicio de Marcuse, en la sociedad capitalista avanzada norteamericana las clases bajas habían quedado totalmente absorbidas por el sistema y su conciencia había sido atrapada por éste. En este sentido, el arte contemporáneo resultaba para el filósofo no más que un apéndice que funcionaba siguiendo los mandatos de aquella sociedad tecnológica; había perdido su función negativa.

Marcuse rescataba la función crítica y desestabilizadora de las “vanguardias históricas”, fundamentalmente el surrealismo, y condenaba las realizaciones contemporáneas. Pero Marcuse –como se mencionó- dejaba abierta la esperanza de un posible cambio del sistema gracias a aquellos que estaban por fuera del sistema. Hacia el final de *El hombre unidimensional* afirmaba: “Sin embargo, bajo la base popular conservadora se encuentra el sustrato de los proscritos y los ‘extraños’[...] Su oposición golpea al sistema desde el exterior y por tanto no es derrotada por el sistema; es una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, al hacerlo, lo revela como una partida trucada”.<sup>251</sup> Y para terminar citaba la frase de Benjamin “Sólo gracias a aquellos sin esperanza no es dada la esperanza”.<sup>252</sup> El mayor impacto de las teorías de Marcuse sobre el pensamiento histórico artístico se dio en relación con la conceptualización de distintos tipos de sociedad: tanto en Romero Brest como en Marta Traba se advierte que los análisis de la sociedad tecnológica norteamericana tuvieron incidencia más directa que las ideas específicas sobre dimensión estética, y que éstos fueron utilizados para construir, por contraposición, una visión de la sociedad latinoamericana y sus posibilidades de transformación.

De todos modos, la similar valoración que Traba dio a las vanguardias plásticas latinoamericanas de los sesenta y Marcuse a la literatura contemporánea permite analizar de qué forma la crítica colombiana incorporó elementos cruciales del pensamiento del filósofo alemán reelaborándolos de manera original y otorgándole preeminencia a las preocupaciones por una definición cultural regional.

Hubo muchos puntos de contacto entre Benjamin y Marcuse en cuanto a la forma de pensar las vanguardias históricas y contemporáneas. Para Benjamin, las vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo habían logrado esos momentos de iluminación, de conocimiento, al dislocar la percepción combinando de forma insólita

---

<sup>251</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 285.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 286.

elementos heterogéneos que hacían saltar lo dado y provocaban un *shock*. Las vanguardias funcionaban también como momentos anticipatorios, pues a su entender, mediante tales procedimientos, habían adelantado los cambios en las formas de comportamiento social de las sociedades contemporáneas, que posteriormente el cine difundiría al gran público, destruyendo el aura de sus creaciones y favoreciendo la espectacularización de éstas.<sup>253</sup> Para Marcuse, el arte literario contemporáneo había perdido su función subversiva y liberadora, que constituía “la clave de la verdad” en las realizaciones de la vanguardia surrealista de los '20 y los '30.<sup>254</sup> A diferencia de aquel arte que lograba generar una nueva dimensión de la realidad - la dimensión artística, desde la cual era posible rechazar críticamente la realidad cotidiana -, el arte contemporáneo había sido totalmente subsumido en la vida común. La multiplicación de los lenguajes no era para el filósofo otra cosa que la clara demostración del poder absorbente de esa sociedad represiva, vaciando la dimensión artística y asimilando sus contenidos antagónicos.<sup>255</sup> Siguiendo a Marcuse, Marta Traba consideró que el filósofo había logrado dilucidar en qué medida la supuesta libertad artística en los Estados Unidos constituía una falsedad. “[...] Una tecnología claramente teñida de contenidos ideológicos totalitarios, puede producir ese individuo-robot que obedece a los controles impuestos con una docilidad mimética y abjura de su ‘dimensión interior’”<sup>256</sup>

El pensar utópico marcusiano, promotor constante de la necesaria liberación, estimuló a estos críticos a imaginar la existencia de un arte latinoamericano autónomo, como realización de sociedades cuyo grado de penetración de la modernización tecnológica era bajo. En su ensayo *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, Marta Traba estableció el lazo entre ciertas obras del arte con la tradición artística latinoamericana y el medio contemporáneo. Así encontró la posibilidad de que, al menos, cierto tipo de arte en Latinoamérica se salvara de su transformación en mercancía y se constituyera -a diferencia del arte

---

<sup>253</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994, pp. 49-51.

<sup>254</sup> Marcuse aborda esta cuestión en el capítulo dedicado a la dimensión cultural, “La conquista de la conciencia desgraciada: una desublimación represiva”. Herbert Marcuse, *El Hombre Unidimensional...*, *Op.Cit.*, pp 86-113.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>256</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, México DF, 1973, p. 4.



producido en Europa y los EE.UU.- en conocimiento y crítica al sistema de dominación imperante. Volveremos sobre este tema en el capítulo cinco.

### ***Eco* y la difusión del pensamiento filosófico alemán.**

Fundada por Karl Buchholz en Bogotá en 1960, *Eco Revista de la Cultura de Occidente* fue concebida en un comienzo como una publicación del Instituto Cultural Colombo-Alemán, y dedicó sus páginas principalmente a traducir autores del Viejo Mundo. En Buenos Aires la revista *Sur* difundió la cultura alemana.<sup>257</sup> Paulatinamente *Eco* incorporó también artículos exclusivos de literatos y críticos latinoamericanos, por lo que circuló por toda América latina y gozó de gran difusión en la escena cultural regional.<sup>258</sup> Las traducciones y textos críticos de autores europeos publicados en dicha revista cultural fueron una fuente teórica inagotable ya desde el primer año de su publicación, en la que pudieron encontrarse lúcidos análisis filosóficos, políticos, sociológicos, y estéticos. Muchos presentaban posiciones críticas respecto de la sociedad industrial avanzada, y hacían referencia a las transformaciones que la expansión mundial de la industria cultural provocaba en las culturas vernáculas.

En *Eco* se debatieron algunos textos críticos al sistema capitalista desde su misma entraña -transformados casi en pancartas simbólicas de protesta- como el de John Kenneth Galbraith, *The affluent society* (1958).<sup>259</sup> Se tradujeron textos de Martin Heidegger, George Bataille, Michail Bachtin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Roland Barthes, Louis Althusser, Julia Kristeva, Hannah Arendt, Jurgen Habermas, Roman Jakobson, Jacques Derrida, introduciendo a veces por primera vez en la región nuevos marcos teórico-metodológicos de trabajo -fue el caso del modelo textual de Barthes-, o difundiendo la obra teórica de algunos filósofos como Benjamin. Hubo números especiales dedicados al análisis de un filósofo o un tema, como la figura de Nietzsche, Benjamin, el cine latinoamericano o las artes plásticas.

---

<sup>257</sup> En el No. 71 de marzo de 1966, *Eco* anunció el inicio de la publicación de la "Colección de Estudios Alemanes" de *Sur*.

<sup>258</sup> Véase J.E. Jaramillo Zuluaga, "Eco: Revista de la Cultura de Occidente (1960-1984)", Banco de la República, Biblioteca Luis Arango, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 18, Volumen XXVI, Bogotá, 1989.

<sup>259</sup> Hannah Arendt, "El hombre y el trabajo", *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, Tomo III/3, Bogotá, julio de 1961, pp. 248-276.

Colaboraron en la publicación la gran mayoría de los críticos literarios y de arte más destacados. Entre los últimos, Marta Traba fue una de las primeras en participar con un artículo dedicado al arte contemporáneo alemán en Bogotá, y mantuvo la asidua participación en la revista a lo largo de sus 24 años de publicación, muchas veces brindando adelantos de sus próximos escritos en forma de algún capítulo. Otros críticos de arte latinoamericanos que colaboraron fueron Damián Bayón, Juan Acha, Jorge Romero Brest, Juan García Ponce, Carlos Rincón, Ángel Kalenberg, Germán Rubiano Caballero, y Álvaro Medina. También se tradujeron textos de André Malraux, Harold Rosenberg y Xavier Rupert de Ventos.

Quizás uno de los motivos por los que *Eco* mantuvo un fluido contacto con la escena artística se debió al especial interés de su fundador Karl Buchholz por las artes plásticas. Buchholz fue, antes que librero, galerista en Alemania. En su galería se exhibieron obras de los expresionistas más destacados como Max Beckmann, Karl Schmidt Rottluff, Käthe Kollwitz, Georg Kolbe, Gerhard Marcks. Gracias a su intervención, muchas obras del llamado “arte degenerado” sobrevivieron a los años de violencia y persecución y se convirtieron, tras la Segunda Guerra Mundial, en imágenes célebres del arte expresionista. Buchholz abrió galerías en Berlín, Munich, Bucarest, Lisboa, Madrid, Nueva York y finalmente Bogotá.<sup>260</sup>

Desde 1965, las portadas de *Eco* estuvieron ilustradas con reproducciones de dibujos, grabados y pinturas realizadas por artistas europeos y latinoamericanos como Roda, Wiedermann, Macció, Villegas, Góngora. La revista mantuvo un interés sostenido por la discusión de las artes plásticas hasta el final de su publicación, en 1984.

### **Walter Benjamin y Theodor Adorno: circulación de ideas e influencias.**

La recepción de Benjamin en Europa data de principios de la década del sesenta, cuando salieron a la luz las cartas que intercambió por años con Theodor Adorno.<sup>261</sup> En el contexto del fascismo y la explosión de la sociedad de masas, sus análisis dieron cuenta de las consecuencias de la pérdida de valores y experiencias de

---

<sup>260</sup> Godula Buchholz, *Karl Buchholz. Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert*, Verlag, Berlin, 2005.

<sup>261</sup> Henri Lonitz (ed.), *Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Colección estructuras y Procesos, Madrid, 1998.

la cultura ilustrada. Uno de los debates que Adorno mantuvo con Benjamin fue respecto del carácter de la cultura popular –discusión característica de los años ‘30 en el contexto de la explosión demográfica en las urbes europeas y los nuevos movimientos políticos a los que dieron lugar-. Frente al rechazo que Adorno manifestó por todos los productos de la industria cultural –la música pop, el jazz, el cine-, Benjamin mantuvo una perspectiva más abierta que entreveía la posibilidad de un impulso crítico también en el arte popular.

La revista *Eco* de Bogotá –en la que, como se mencionó, Marta Traba colaboraba desde sus inicios-<sup>262</sup> editó también en esos años algunos textos cortos de Walter Benjamin: “Destino y carácter”, en julio de 1967; y “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en marzo de 1968. En la Argentina se publicó *Ensayos escogidos*, un conjunto de textos traducidos al español realizado por la editorial Sur en 1967 que Traba debió conocer con certeza pues visitó su país natal en ese mismo año. En Caracas, ciudad en la que Traba residió varios años en exilio, la editorial Monte Ávila – que en 1974 publicaría *Mirar en Caracas*, una compilación de artículos de crítica de arte realizados por Traba a lo largo de la década de 1960-, realizó en 1963 las primeras traducciones de algunas obras de Adorno al español, y en 1970 editó una compilación de escritos de Benjamin bajo el título *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*.

Respecto de las preferencias estéticas, las coincidencias con Marcuse y Benjamin fueron numerosas. Ambos destacaron la función crítica de la sociedad que vanguardias históricas como el surrealismo tuvieron en las primeras décadas del siglo XX. Marta Traba y Jorge Romero Brest recuperaron el valor de las poéticas emparentadas con el surrealismo en la década de 1970: obras como las de Armando Morales o Roberto Aizemberg representaban a su juicio la configuración más auténtica de la modernidad latinoamericana.<sup>263</sup> Y por cierto fue este tipo de figuración neosurreal lo que tuvo gran desarrollo en la década en Latinoamérica.

A inicios de los años setenta algunos filósofos como Albrecht Wellmer y Jürgen Habermas comenzaban a discutir en Europa cuáles eran las distancias que

---

<sup>262</sup> Constituyó todo un posicionamiento crítico por ejemplo el artículo de Traba “Los héroes están fatigados. Crónica de México”, aparecido en *Eco* en el tomo X/3 de enero de 1965. Allí Traba arremetía contra el consagrado muralismo mexicano.

<sup>263</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (reedición del original de 1973), pp. 117-118; Jorge Romero Brest, “La pintura en América latina”, *Visión*, Buenos Aires, 1ro. de diciembre de 1976, p. 33. Archivo JRB, Caja 11- Sobre 1 - folio a.

separaban en su concepción del arte a Marcuse, Adorno y Benjamin. Parece evidente que en Latinoamérica la apropiación de los fundadores de la Teoría Crítica no llegó a problematizar estas cuestiones. Sólo en 1977 un extenso ensayo publicado en la revista *Eco* introdujo al público latinoamericano respecto de la compleja relación personal y teórica que unió a Benjamin y Adorno.<sup>264</sup>

Es probable que hacia fines de los sesenta Marta Traba conociera sólo fragmentariamente las ideas de Benjamin debido a las publicaciones antes mencionadas. Las menciones de Marcuse a la obra de Benjamin y las compilaciones de Sur y Monté Ávila aparecidas en Argentina y Venezuela debieron estimular su interés por conocer con mayor profundidad los conceptos propiamente benjaminianos. Fue quizás a través del cristal marcusiano que la escritora argentina se acercó a estos conceptos. En este sentido Herbert Marcuse resulta un filósofo frankfurtiano de enorme gravitación en el pensamiento de la crítica latinoamericana, no sólo por la influencia de su pensamiento sino también porque sus escritos estimularon un mayor acercamiento a otros fundadores de la Teoría Crítica. Esta cuestión es muy relevante si tomamos en cuenta que la recepción de algunos pensadores de la Escuela de Frankfurt como Adorno fue en algunos países de Latinoamérica -por ejemplo Argentina- fragmentaria y francamente negativa. Los intelectuales juzgaron la teoría de la industria cultural como marcadamente elitista.<sup>265</sup> No fue el caso de Marta Traba, quien mencionó sus escritos en numerosas oportunidades.

Si bien la denominada "teoría de la dependencia", conjuntamente con el estructuralismo de Claude Levi-Strauss, moldearon en gran medida su interpretación de las relaciones entre Latinoamérica y los Estados Unidos, el uso recurrente de cierta terminología propia de Benjamin, la cita de algunos de sus pasajes más importantes pero fundamentalmente la forma de analizar la historia del arte colombiano y latinoamericano resaltan la presencia de estas ideas en la labor crítica de Traba a partir de 1970 y hasta el final de su vida. La función constitutiva del arte como crítica al sistema, momento de iluminación y posibilidad de liberación, así como su oposición a conceptualizar la historia como progreso, son características definitorias del pensamiento de Marta Traba que sin duda abrevaron en los postulados de los filósofos de la Escuela de Frankfurt.

---

<sup>264</sup> Rosemarie Heise, "Situación de Walter Benjamin", *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, No. 188, Bogotá, junio de 1977, pp. 169-180.

<sup>265</sup> Así como en el mismo seno del movimiento estudiantil francés.

Los años posteriores a 1968, y más decididamente hacia 1971 (año en el que Marta Traba emprendió la redacción de las *Dos décadas vulnerables*) señalan una modificación en el eje del pensamiento de la crítica: el problema de la identidad quedó soslayado frente a la cuestión de la modificación del status mismo de la obra de arte, en el contexto de la abrumadora difusión en Latinoamérica de los productos de la industria cultural. Son también los años en los que ya son ampliamente conocidos – como se mencionó- algunos textos de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Herbert Marcuse. Obra versus producto constituirá, a partir de entonces, la principal dicotomía alrededor de la cual Marta Traba elaborará sus críticas del arte latinoamericano.

Se ha sostenido que la traducción al español de *La industria cultural* de Adorno y Horkheimer ejerció en los intelectuales de América latina una notable influencia y dio pie a la elaboración de ensayos muy difundidos sobre la cuestión de la banalización de la producción cultural a través de los medios masivos;<sup>266</sup> influencia de la que tampoco Marta Traba estuvo exenta, como lo demuestran sus numerosas menciones.<sup>267</sup> En 1973 la editorial Siglo XXI publicó en México el libro que consagrará definitivamente a Marta Traba como una de las especialistas más influyentes en arte latinoamericano: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Si bien como vimos la influencia del pensamiento de Marcuse fue decisiva, en dicho texto despuntan algunos problemas relacionados con las funciones de la obra de arte, desarrollados por Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que vale la pena indagar para profundizar en la riqueza del pensamiento de la autora.

Una de las cuestiones que están más directamente relacionadas con el pensamiento de Benjamin es la idea del valor cultural y el valor exhibitivo de la obra de arte como los polos constitutivos que modificarán su importancia en la obra de arte moderno: esto habría hecho cambiar irremediabilmente para Benjamin la función primordial del arte. De constituirse en el ámbito principal para el recogimiento y la reflexión, el arte, a juicio del filósofo alemán, pasará a funcionar como dispositivo de

---

<sup>266</sup> Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

<sup>267</sup> Adorno es citado prácticamente en todos los ensayos y artículos que revisten carácter teórico, pero quizás el texto en el que hizo uso con mayor énfasis de la perspectiva adorniana fue el dedicado al estudio de la obra de Beatriz González. Haré referencia a este texto en el capítulo cinco. Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Ediciones del Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1977.

dispersión, modificación conectada indefectiblemente con el crecimiento abrumador en el siglo XX de los movimientos de masas.

Esta cuestión fue retomada por Adorno en su conceptualización de los productos de la industria cultural, y de allí por Marta Traba, quien en el libro mencionado sostenía que “el arte ya no se preocupa por ser una forma de conocimiento sino que corre a convertirse en una forma de impactación”.<sup>268</sup> La preocupación por el aplastamiento de la función cognoscitiva del arte y su transformación paulatina en método de dispersión – que en particular fue considerado un tópico crucial para Benjamin en relación con el fascismo y su manipulación de las masas a través de las narraciones cinematográficas - es quizás una de las herencias intelectuales más relevantes de Traba respecto al filósofo frankfurtiano.

Otro de los puntos nodales que se retoman en el ensayo de Marta Traba en relación con la dialéctica cultura-barbarie y el progreso como catástrofe - tópicos que convergerán en la *Dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno – resurge cuando Traba analiza los contrastes entre la cultura latinoamericana y la civilización occidental que presiona por introducir en forma totalmente artificial los pretendidos avances tecnológicos. Lo más grave de la nueva etapa de colonización cultural que se estaba viviendo en América latina era, de acuerdo a Traba, que ya no se trataba de un proceso de “transmisión de civilización” –relación entablada con Europa-. Lo que llegaba de los EE.UU. eran “señales” que eran adoptadas de forma instantánea y directa por los artista latinoamericanos, sin que mediara siquiera un proceso de reelaboración cultural.<sup>269</sup>

La contracara del progreso de la historia, que para Benjamin constituía aquella esperanza mesiánica, la discontinuidad, instante en que lo que ha sido soslayado y oprimido puede ser redimido, encontró un asombroso paralelo en las preferencias estéticas de Marta Traba. Condenando lo que ella denominaba una *estética del deterioro*, constituida por objetos que ya no eran obras de arte sino productos destinados a un consumo rápido y a la desaparición, la escritora destacaba la labor de aquellos artistas latinoamericanos cuyas obras desplegaban justamente un manejo del tiempo como detenimiento: “Las obras plásticas más originales que da el continente, las da en la medida en que ‘el movimiento es la inmovilidad’. Un ojo pintado por

---

<sup>268</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables...*, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>269</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

Abularach, una naturaleza muerta de Fernando Botero, los 'semejantes' de Szyszlo, son expresiones bloqueadas, que no devienen, que permanecen dura y tercamente opuestas a cualquier transformación".<sup>270</sup>

También se refirió al paulatino proceso de desacralización al que se veía sometido el arte a través de la inserción de los objetualismos, que hacían ingresar el movimiento y la manipulación del espectador. Traba encontraba que dicha *estética del deterioro* marchaba *contrario sensu* de la naturaleza de los latinoamericanos. Era la literatura latinoamericana la que había podido aprehenderla en mejor medida, revelando una extraordinaria capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, y de salvar el proceso creativo: "La inmovilidad, la recurrencia de situaciones, la constante recaída en tiempos míticos, es decir, las vigorosas contradicciones —naturales—, a los espacios, movimientos y tiempos señalados desde afuera, parecían convocar las palabras y los argumentos del discurso, pero no los elementos de la pintura, disueltos por los experimentos europeos y rescatados en su exclusivo beneficio por las sucesivas vanguardias norteamericanas".<sup>271</sup>

Esa introducción por parte de las vanguardias de "diversión, liberación y destrucción" en la obra de arte operó como un nocivo elemento de homogeneización del arte latinoamericano con el arte planetario y redundó en la absorción del artista como disidente, en el aplastamiento de la función artística como conocimiento, crítica y rechazo de la realidad actual.<sup>272</sup> Traba encontraba que la liquidación del concepto de arte como ficción traía aparejada como consecuencia la pérdida de todo valor semántico y la construcción de modelos visuales *carentes de peligrosidad*;<sup>273</sup> ese "instante de peligro" que para Benjamin posibilitaba, al menos momentáneamente, un atisbo de conocimiento, quedaba completamente eliminado. Coincide con el tópico de la lejanía y el aura y su contraposición con la experiencia de shock en el pensamiento de Benjamin: "Porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos,

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>273</sup> Marta Traba, "Somos latinoamericanos", en Damián Bayón (ed.), *El Artista Latinoamericano y su Identidad*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977. Ponencia presentada en el Simposio "Arte Latinoamericano Contemporáneo" organizado por la Universidad de Austin, Texas en octubre de 1975.

precisamente porque han descuidado mentir”.<sup>274</sup> Cabe en este punto recordar que el manuscrito “Sobre algunos temas en Baudelaire” integraba *Ensayos escogidos*, aquella temprana traducción al español realizada por la editorial Sur en 1967. Allí también Benjamin abordaba otro tema muy caro a la escritora argentina, el de las formas de la comunicación. En el párrafo II afirmaba:

Existe una especie de competencia histórica entre las diversas formas de comunicación. En la sustitución del antiguo relato por la información y la información por la «sensación» se refleja la atrofia progresiva de la experiencia. Todas estas formas se separan, a su turno, de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación. La narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que la encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla.<sup>275</sup>

Esta construcción en la que la “información” y la “sensación” se erigían como elementos que desnaturalizaban -por descontextualizar al espectador de la propia experiencia-, será también un concepto decisivo en la teoría de Marta Traba acerca de los medios de comunicación de masas como agentes de homogeneización y vulgarización de la cultura latinoamericana bajo la égida del proceso imperialista estadounidense. La invasión de los productos de la industria cultural en Latinoamérica – fundamentalmente las telenovelas y las tiras de ficción al estilo *Peyton Place* – constituirá una preocupación constante en los escritos de Traba de principios de los setenta: es evidente tanto en las *Dos décadas vulnerables*, como en conferencias y cursos dictados en aquellos años.<sup>276</sup> Traba adoptó estas ideas no sólo de trabajos que se sabe tuvieron enorme difusión en Latinoamérica como el antes citado “La industria cultural” de Adorno y Horkheimer, sino también de los textos de Benjamin conocidos hacia 1967.

---

<sup>274</sup> Cita a Baudelaire por Walter Benjamin en el párrafo II de “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Tomado de Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt...*, *Op.Cit.*, p. 164.

<sup>275</sup> Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, pp. 13-14.

<sup>276</sup> Por ejemplo en Marta Traba, “La pintura como medio de comunicación”, *Revista de la Facultad de Humanidades*, No. 2, Río Piedras, San Juan, Puerto Rico, 1973. En Emma Araújo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, p. 297.



En septiembre de 1971, convocada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano, se llevó a cabo la I Bienal Centroamericana de Pintura en Costa Rica. En ese marco, Marta Traba presentó la ponencia "La pintura como medio de comunicación". Allí abría su argumentación respecto al ser de la pintura como lenguaje citando las precisiones de Walter Benjamin respecto a éste. Existe un paralelo entre las citas de Marta Traba y las ideas de Walter Benjamin en *Ensayos escogidos*, la compilación que en 1967 publicó en Buenos Aires la editorial Sur, la cual incluía, entre los escritos, el trabajo de Benjamin "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". Para el filósofo –afirmaba Traba– lo comunicable en un ser espiritual es su ser lingüístico, es decir, que cada lengua se comunica a sí misma; por lo que cada lengua es el medio de la comunicación. "Ayudados por el pensamiento de Benjamin –sostenía la crítica– podemos decir, resumiendo, que la pintura es un lenguaje que, mediante el soporte de sus convenciones lingüísticas, es capaz de comunicar lo visible y lo invisible, lo aparente y lo oculto, de las cosas que representa".<sup>277</sup> Traba sostenía la necesidad de recuperar el lenguaje de la pintura en Latinoamérica como vía alternativa que permitiera a los artistas reconectarse con su público y ayudarlo, a través de distintos niveles de esclarecimiento, a conocerse y liberarse. De esta forma, los latinoamericanos podrían escapar tanto a los productos *kitsch* provenientes de la cultura norteamericana, como a manifestaciones artísticas proclives al metalenguaje, totalmente cerradas a la comunicación.

En su "Tesis de filosofía de la historia", otro escrito incluido en la compilación de Sur, Benjamin sostenía la falacia de representar la historia como progreso, siendo imposible conocerla como verdaderamente ha sido. Defendía en esas tesis la importancia de combatir una idea progresista de la historia como tiempo homogéneo y vacío, pues esta actitud conllevaba, para el filósofo, a prestarse en herramienta de la clase dominante. El lugar de la historia como "pletórico de tiempo-ahora" –en vez de una masa de hechos adicionados incesantemente– definía una postura crítica y constructiva, en vez de falsamente neutra y descriptiva. Sin dudas la imagen benjaminiana que más impactó a Marta Traba fue la del ángel de la historia, que avanzaba mirando hacia atrás:<sup>278</sup> la constitución del presente en ligazón inseparable con el pasado y con el futuro. En un artículo en el que informaba acerca del

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>278</sup> Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994, p. 183.

“Encuentro Internacional de Críticos de Arte”, organizado en 1981 por el Instituto de Integración Cultural en Quirama (Colombia), Traba arremetía contra la visión anti-histórica del arte presentada en aquel encuentro por el francés Pierre Restany y el argentino Jorge Romero Brest convocando al lector a recordar aquella imagen del ángel de la historia.<sup>279</sup> Esa puesta en valor constante de la tradición, esta contemporaneidad del pasado inscripto en el presente señalada por Benjamin constituía para la crítica la vía para contrarrestar una visión idealista de la historia del arte latinoamericano postulada por otros influyentes historiadores como Romero Brest, y así – paradójicamente - recuperar una mirada optimista respecto a la posibilidad de existencia, a la factibilidad de la obra del arte, del artista, y del arte latinoamericano.

La intención de la ensayista era contraponer a la tradicional historia evolucionista y neocolonial del arte moderno latinoamericano impulsada por algunos críticos – en la que aparecía como dependiente y deudor del arte europeo y norteamericano -, una visión desligada de la idea de progreso. En 1977, Marta Traba publicó un ensayo monográfico sobre una particular tipología de objetos de la artista colombiana Beatriz González, los muebles. Se trataba de objetos apropiados del circuito de la decoración y ensamblados con pinturas a la laca, que recreaban obras canónicas de la historia del arte occidental.<sup>280</sup> Marta Traba explicaba en dicho ensayo la poética de González a la luz de los análisis de Benjamin sobre el tiempo y la historia: a su juicio, el modo en que González iba complicando la trama de sus referencias históricas y culturales mostraba un posicionamiento escéptico respecto de la idea de progreso y un tratamiento de las apropiaciones del arte culto en la Colonia que echaba por tierra la tesis de las influencias de centro a periferia: “La trama de la cultura, en lugar de cerrarse (o proyectarse sólo hacia el futuro), se expande y amplía por todos lados”.<sup>281</sup>

Si para argumentar contra una historia del arte concebida como desarrollo en progreso, Marta Traba adoptó las ideas de Walter Benjamin respecto a la historia como saltos (que tomó de sus *Discursos Interrumpidos*), para interpretar el carácter

---

<sup>279</sup> “Nunca se había planteado con tanta nitidez un espacio tan anti-histórico. Ese ángel de la historia, que Walter Benjamin hace caminar mirando hacia atrás, no existe para Romero Brest”, escribía Traba. Marta Traba, “El inconcebible éxito de la levitación crítica”, *El Colombiano*, Medellín-Colombia, 1981, en Emma Araújo..., *Op. Cit.*, p. 302.

<sup>280</sup> Me detengo en el análisis de estos objetos en el capítulo cinco.

<sup>281</sup> Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González...*, *Op. Cit.*, p. 70.

artístico de la obra de Beatriz González, acudió a la Teoría Estética de Adorno. De acuerdo a Traba, la poética de González tenía un carácter verdaderamente artístico por cuanto lograba resacralizar el objeto y mantener un campo de acción específico y diferenciado. Sus muebles representaban el imaginario colectivo, sedimentaban en sí el contenido social, pero lo hacían erigiéndose en réplicas y revulsivos de lo social. Sus obras tenían un carácter subversivo, no revolucionario, y en cuanto tal se mantenían a salvo de convertirse en ideología y sacrificar su especificidad artística.<sup>282</sup> De este modo Traba se alineaba con las críticas de Adorno al arte contemporáneo, de acuerdo a las cuales se había substituido el carácter artístico por la “pasión de lo palpable”.

### Otros contactos con la filosofía alemana.

En Jorge Romero Brest fue particularmente importante la influencia que ejercieron las tesis de Martin Heidegger. Uno de los escritos que más incidencia tuvo en su concepción del arte contemporáneo de estos años fue *Ser y Tiempo* (1927). En esa obra capital del existencialismo Heidegger se esforzó por construir una *ontología fundamental* que lograra superar los caracteres aún abstractos de la consciencia y el sujeto concebidos por la fenomenología de Husserl. En *Ser y Tiempo* propuso concebir al hombre no como simple presencia, sino como ser que se proyecta constantemente hacia una sistematización diferente de la realidad en la que se sitúa, modificación constante del mundo que lo rodea: *ser-ahí, proyecto, ser-en-el-mundo*. En relación a esta nueva concepción del hombre, las cosas son esencialmente no meras presencias, sino fundamentalmente instrumentos para ese hombre que busca siempre proyectarse y trascender. Pero para Heidegger el hombre podía ser proyecto y desarrollar la función de conciencia trascendental solo en virtud de la finitud de la vida, de la muerte como posibilidad cierta. Sobre esta base desarrolló el concepto de existencia auténtica e inauténtica. Existir auténticamente significaba asumir como posibilidad de base la muerte. La muerte tenía para Heidegger la función de *abrir* la existencia a la continua trascendencia de las realizaciones particulares. Existir, trascender (ir más allá de las situaciones presentes), ser-para-la-muerte, eran la misma cosa. Solo en la medida en que las situaciones singulares se considerasen transitorias

---

<sup>282</sup> *Op. Cit.*, p. pp. 46-48.

—a la luz de la posibilidad cierta de la muerte— era posible trascenderlas. Ella fundaba la historicidad de la existencia, el hecho de que fuera un proceso, un devenir. Dado que el hombre existía necesariamente en forma de proyecto, es decir según su proyección hacia el futuro —proyección en base a la cual se constituyen también el pasado y el presente—, el ser tenía una conexión privilegiada con el tiempo. Era en el proyecto temporal e histórico del hombre que se concretaba el ser de las cosas y del hombre mismo.

La tematización del tiempo fue clave para Romero Brest a la hora de intentar teorizar el arte pop y las *experiencias*. Éste fue el pivote para comprender las formas básicas que adoptaba el arte contemporáneo en su momento de crisis —hacia 1965—, y así distinguía entre realizaciones que acentuaban lo contingente y aquellas que destacaban lo permanente.<sup>283</sup>

Juan Acha se interesó particularmente en algunos exponentes de la llamada “sociología del conocimiento”, que analizaba las bases sociales de los fenómenos cognoscitivos e ideológicos. Como se vio en el capítulo anterior, Acha se propuso una renovación de la disciplina histórico-artística desde el análisis social del funcionamiento del arte en Latinoamérica.

Karl Mannheim (1893-1947) fue uno de los sociólogos alemanes que reexaminó con mayor profundidad el problema de la naturaleza de las ideologías. Partiendo de la idea de que las “visiones del mundo” estaban principalmente ligadas a las exigencias de los grupos sociales, Mannheim distinguió las ideologías —ideas incapaces de realizarse en cuanto su función primordial era la de defender los sistemas de intereses establecidos—, de las utopías — que surgían de las aspiraciones de grupos oprimidos que proyectaban hacia el futuro su liberación—. De esta forma eran las utopías las que albergaban una función progresista, ofreciendo un empuje propulsivo hacia la renovación social. Las ideas de Mannheim se inscribieron dentro de inquietudes más amplias que surgieron entre los intelectuales en los años ‘20 y ‘30 del siglo XX relacionadas con la problemática de lo masivo. Trabajos como los de Mannheim y Ortega y Gasset buscaron comprender los movimientos políticos de

---

<sup>283</sup> Jorge Romero Brest, *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, Eudeba, 1966; Jorge Romero Brest, “Heidegger y mi concepción del arte visual”, *Colóquio/Artes*, No. 43, diciembre de 1979, pp. 34-39.

masas como el nazismo y el fascismo. Uno de los trabajos de K. Mannheim recuperados por Acha fue *Ideología y utopía* (1929).<sup>284</sup>

## Conclusión.

Las ideas de la Escuela de Frankfurt parecen no haber sido la principal influencia teórica del período '60/'70 en los intelectuales de América latina. En numerosos casos el conocimiento aislado de textos llevó a una recepción francamente negativa: fue el caso de la Teoría Estética de Adorno. Esta última fue interpretada como una conceptualización elitista del arte, y en consecuencia inmediatamente rechazada. Aun cuando las ideas de la Escuela de Frankfurt no fueron la referencia teórica principal en los intelectuales de América latina, se produjeron ciertas influencias concretas de las ideas de algunos filósofos como Benjamin y Marcuse en el pensamiento de los historiadores del arte latinoamericano, que constituyeron una importante base de partida. Esto fue así, por lo menos, para dos de los más influyentes teóricos de la época en Latinoamérica: Jorge Romero Brest y Marta Traba. Aquellas ideas otorgaron a sus teorías gran agudeza crítica respecto de los cambios socioeconómicos y psicosociales que se producían en la nueva sociedad capitalista, así como del cambiante estatus de la obra de arte en semejante coyuntura. El gran aporte de la filosofía alemana era su análisis crítico de los procesos de masificación que se produjeron en el siglo xx y la transformación cultural que trajeron aparejada. Por ello, este marxismo renovado instó a posturas menos dogmáticas, superando los esquematismos de la teoría de la dependencia.

Debemos tomar en cuenta aquí la hipótesis de partida de Alicia Entel en el mencionado estudio sobre la Escuela de Frankfurt: considerar el pensamiento de dichos filósofos como "el punto de inflexión fundamental entre las extensas narrativas filosóficas [...] y su autodestrucción, entre otras cuestiones, a partir del quiebre del pensar utópico".<sup>285</sup> En este sentido, queda claro —como afirmamos en la introducción de este tesis— que se trató de un momento de transición epistémica, y que la filosofía frankfurtiana fue importante a la hora de proporcionar un fundamento teórico a la crítica del proyecto modernista en suelo latinoamericano.

---

<sup>284</sup> Véase Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979, p. 88.

<sup>285</sup> Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt...*, *Op. Cit.*, p. 10.

## Capítulo cuatro. La reacción conservadora: Jorge Romero Brest.

### Introducción.

Hacia 1960, Jorge Romero Brest, junto a Julio Payró, había logrado, después de casi veinte años de ejercicio de crítica periodística, consolidar en la escena artística de Buenos Aires un nuevo relato del arte que se sostenía en los principios modernos de autonomía de la práctica y objetividad de la crítica. Desde mediados de los años '40, sus intervenciones como crítico de arte en *Argentina Libre* y *La Vanguardia*, a favor de esos postulados, producían fuertes repercusiones y controversias.<sup>286</sup> En 1948, Romero Brest creó un espacio específico para la de crítica de artes visuales fundando la revista *Ver y Estimar*.<sup>287</sup> En los años '50 ya contaba con numerosas publicaciones sobre arte moderno europeo, latinoamericano y argentino.<sup>288</sup> En ellas, evaluaba la capacidad de los artistas vernáculos por recrear de manera auténtica todas las nuevas experimentaciones plásticas llegadas desde Europa y los Estados Unidos. Su posición venía a discutir con una historiografía instalada en el medio local, que sostenía la artísticidad en base al reconocimiento otorgado por instituciones oficiales del arte, y que en base a este había admitido dentro del campo artístico a quienes hubieran recibido dichas distinciones.<sup>289</sup>

En *Pintores y Grabadores Rioplatenses*, Romero Brest no sólo, como se ha señalado,<sup>290</sup> construyó un panteón de héroes de la primera modernidad plástica

---

<sup>286</sup> Puede verse al respecto Isabel Plante, "Una emocionante alegoría de la libertad. La participación de Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre*", IV Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002; y mi trabajo "Continuidad y renovación en la tradición moderna argentina: Pettoruti visto por Jorge Romero Brest". V *Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 415-426.

<sup>287</sup> Para seguir los debates de la revista, puede verse Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

<sup>288</sup> Jorge Romero Brest, *La Pintura Europea Contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942; *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945; *Historia de las Artes Plásticas (IV Tomos)*, Buenos Aires, Poseidón, 1945-1959; *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.

<sup>289</sup> He discutido esta cuestión en "150 Años de Arte Argentino. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino", ponencia presentada en las *Primeras Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino, 1960-2006. La confluencia de historiadores, curadores, instituciones y público*, organizadas por la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos, Museo Nacional de Bellas Artes, 18 y 19 de mayo de 2006. En prensa.

<sup>290</sup> Cfr. Laura Malosetti Costa, "Romero Brest y la historiografía del arte argentino", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra...*, Op. Cit., p. 285.

argentina, sino que también buscó establecer a la crítica de arte como el principal factor legitimador de la pertenencia a ese sistema exclusivo, por encima del reconocimiento que pudieran otorgar el mercado o las instituciones oficiales -premios, salones, academias-. El crítico autorizado era el único indicado para establecer la *calidad artística* de una obra, y así dibujar el límite entre el arte y el “pastiche decadente”:

Cuando se afirma que en arte no hay más que valor y desvalor, lo que es arte y lo que no lo es, se está en lo cierto. [...] es necesario diferenciar, dentro de lo que se llama arte tradicional, el arte de los creadores y el de los divulgadores, seguidores o compiladores –como los llama CROCE-. Es necesario diferenciar las obras en las que alienta una auténtica pasión creadora de esas otras a las que se siente el deseo de calificar como de segundo, tercer o cuarto orden, y que en realidad no son obras de arte simplemente.<sup>291</sup>

Obra, crítico/mediador y público era la base que debía privilegiarse para garantizar la correcta conformación de la escena del arte. Dentro de este esquema, el consumo no era más que un factor externo. En el ensayo citado, por ejemplo, Romero Brest se refería a la extraordinaria fama de que gozaba el artista argentino Fernando Fader y afirmaba: “No hay que olvidar, para explicar este fenómeno, que pocos artistas nuestros han tenido como él la suerte de encontrar al *marchand* que hiciera valorizar su obra y a los escritores que la ensalzarán”.<sup>292</sup>

Rosalind Krauss estudió, tomando el caso de vaciado de esculturas de Rodin,<sup>293</sup> cómo precisamente el mito moderno de la originalidad, la unicidad y lo nuevo en el arte cobró sentido en relación con el mercado y el consumo artístico.<sup>294</sup> La autonomización relativa del campo en la modernidad produjo un mito muy persistente: el de la existencia de esferas totalmente autónomas, entre ellas la artística.

---

<sup>291</sup> Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 32. Este ensayo era una compilación de artículos críticos publicados en *Argentina Libre*. Destacado en el original.

<sup>292</sup> *Op. Cit.*, p. 56. El artículo de Fader era de 1941.

<sup>293</sup> Rodin dejó asentado a través de un testamento la posibilidad de que, a posteriori de su muerte, se realizaran nuevos vaciados de sus modelos escultóricos.

<sup>294</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, pp. 165-183.

Este mito moderno armó el sentido para pensar el arte, y Romero Brest fue durante décadas uno de sus más fervientes propulsores en la escena argentina.

Su estudio de la obra de Fader –que sumaba a la discusión la cuestión de la gran popularidad de su pintura- marcó un momento importante: fue una toma de posición respecto a la incidencia del consumo en los criterios de legitimación artística. Al aceptar plenamente el canon modernista, Romero Brest abandonó ciertos presupuestos marxistas en su metodología de análisis, que sólo cuatro años antes había admitido un criterio de validación más incluyente. Me refiero al libro *El problema del arte y del artista contemporáneos*,<sup>295</sup> en el que el crítico había ensayado un estudio pormenorizado de las *bases materiales* del arte desde la antigüedad hasta la época contemporánea. La cita de la crítica a Fader de 1941 establece un punto de referencia histórico en su pensamiento que encuentra una contrapartida en 1969, cuando por vez primera introdujo al público su idea sobre el *arte para consumir*.<sup>296</sup> Con esta propuesta, Romero Brest maduró una nueva concepción del arte que admitía la posibilidad de incorporar el consumo como una dimensión integrada e indispensable para la producción artística, y para la comprensión general de la real dinámica del campo. Otro texto importante que marcó este rumbo fue el prólogo al *Libro Blanco* de Pierre Restany y el *Libro verde de la estética futura* de su autoría –nunca publicado-. Sus tesis incorporaron el pensamiento sobre arte culto a la dinámica general del consumo cultural en la sociedad capitalista. Sin embargo, su manera de concebir el problema del consumo –que se vio plasmada en el fallido proyecto de Fuera de Caja a inicios de los setenta- ya no estaba fundamentada en presupuestos marxistas, sino que adquirió una perspectiva absolutamente idealista, basada en el existencialismo de Heidegger.

En el ámbito local, el cierre del Instituto Torcuato Di Tella dejó como principales instituciones artísticas activas en Buenos Aires al Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Samuel Oliver; el Museo de Arte Moderno, conducido por Guillermo Whitelow; y el naciente Centro de Arte y Comunicación Visual (CAYC), creado y presidido por Jorge Glusberg. Vieron la luz nuevas revistas culturales como *Pájaro de Fuego*, *Pluma y Pincel*, *Análisis* y *Crisis*, y también algunas dedicadas

---

<sup>295</sup> Jorge Romero Brest, *El problema del arte y del artista contemporáneos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937.

<sup>296</sup> Jorge Romero Brest, "Arte para consumir", Buenos Aires, 30 de septiembre de 1969. Especial para *El Día*, La Plata. Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 4-Sobre1-documento D (de aquí en adelante Archivo JRB, FFyL-UBA).



específicamente a las artes visuales como *Artinf* (1ª. Época), *Horizonte*, *Ojo*, *Nudos* - algunas de más largo aliento que otras-, en las que destacaron nuevos críticos como Fermín Fevre, Elena Oliveras de Bértola, César Bandín Ron, Miguel Briante, Osiris Chiérico, Horacio Safons, Ricardo Martín Crosa, y Hugo Monzón. Romero Brest tuvo escasa actividad en el ámbito local -dictó algunas conferencias, escribió pocas presentaciones en catálogos, otorgó entrevistas y tuvo una columna en *Crisis*-. Sufrió severas recriminaciones, que tuvieron que ver principalmente con su histórico rol al frente del *Di Tella*.

En cambio, la década del '70 inauguró para él una serie de colaboraciones en revistas prestigiosas del extranjero como *Plural*, *Artes Visuales*, *Eco*, *Visión*, *Colóquio/Artes*, actividad que era posible gracias a su larga trayectoria en la escena artística internacional; pero su participación en foros públicos de debate fue también cada vez más escasa. Como Mario Pedrosa, Romero Brest ya era para muchos una especie en extinción, perteneciente a otra época: no fue invitado a participar en uno de los coloquios latinoamericanos más importantes del período -el Simposio de Austin-, síntoma claro de ello.

Por haber sido uno de los principales promotores de los contactos fluidos entre el arte argentino y la escena artística internacional durante la década del sesenta, y por el rechazo abierto que manifestó hacia ciertas experiencias que terminaron abrazando reivindicaciones políticas,<sup>297</sup> un amplio sector de la intelectualidad latinoamericana tomó a Romero Brest como blanco simbólico de tiro. Pasó a integrar la *vieja ola* de críticos que habían cifrado el éxito del arte latinoamericano a través de su integración y homogeneización con los avatares y procesos del arte internacional. Esas actividades fueron interpretadas como una actitud propia de quien no daba el menor valor a la cultura vernácula, como una aceptación del sistema capitalista y del avance cultural norteamericano. En Latinoamérica se atribuía principalmente a éstos las consecuencias negativas de la modernización forzosa y fracasada, las crisis políticas que desembocaban en dictaduras militares y la erosión de las tradiciones culturales. Los que recordaron su nombre en este período, lo hicieron por lo general para ejemplificar lo nefasto que había sido para la cultura latinoamericana copiar a pie

---

<sup>297</sup> Para un análisis del protagonismo de Romero Brest en la introducción del paradigma modernista en la Argentina, véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

juntillas todo lo que sucedía en el ámbito internacional;<sup>298</sup> también, para señalar los cambios de posición que críticos como él o Mario Pedrosa habían asumido en sus posicionamientos, en vista del repliegue cultural de la región.<sup>299</sup>

Este contexto adverso que atravesaba Latinoamérica reinstaló una vieja discusión en el campo artístico: la recuperación de la tradición como modo de alcanzar la autenticidad de la expresión moderna. Estos debates también repercutieron en las tesis del crítico argentino.

Ya en los 40s Romero Brest y sus seguidores advertían el peligro que entrañaba dejarse llevar por los temas típicos. En el prólogo de *Pintores y Grabadores Rioplatenses*, el crítico desaconsejaba los retornos<sup>300</sup> y se arrepentía de haber bregado por *la vuelta a la tierra y a las costumbres*.<sup>301</sup> Su modelo se afirmó entonces decididamente dentro de la tradición evolucionista moderna. En el ensayo citado, destacaba el valor de la obra de Malharro por apropiarse de la gran tradición artística de Occidente de forma auténtica: era esto lo que lo convertía al mismo tiempo en real representante del arte nacional.<sup>302</sup>

La urgencia por recuperar *lo propio* desde una actitud fundamentalmente creadora reapareció a inicios de los setenta en función de una problemática instalada en la escena regional desde la década anterior: la necesidad de que el arte respondiera a los intereses colectivos de América latina, y fuera representativo de la cultura regional. Frente a una realidad cultural degradada por los medios masivos, era necesario, a su juicio, recomenzar desde cero: el arte debía contribuir a estetizar lo cotidiano. Y debía responder al nuevo paisaje que la modernización había impuesto en América Latina: por ello, necesitaba recurrir a nuevos soportes. Sólo así sus propuestas podrían encontrar eco en el público latinoamericano. Pero a diferencia de

---

<sup>298</sup> Marta Traba es quien aludió permanentemente a su figura en el sentido señalado. Véase, a modo de ejemplo, Carlos Francisco Echeverría, "Marta Traba, José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo [sic] hablan de Bienales, premios, jurados, enemigos, trucos, proveniencias, arte, Cuba, Perú y Chile", *Universidad*, Costa Rica, 27/09/1971, p. 11. Archivo Marta Traba, Bogotá.

<sup>299</sup> Frederico Morais, "De la crítica como productora de teorías a la socialización de la actividad crítica", *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, Colección Nuestros Países, Serie Estudios, La Habana, Casa de las Américas, 1990, p. 6. Esta es la traducción al español de *Artes plásticas na América latina do transe a transitorio*, Rio de Janeiro, Civilizacao Brasileira, 1979. Tomado de: "Vulnerable, resistente: América latina, Crítica de arte y liberación", *Arte, Sociedad, Ideología*, No. 5, 1978, pp. 34-35.

<sup>300</sup> Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses...*, *Op. Cit.*, pp. 8-9.

<sup>301</sup> En el ensayo presentación de *Ver y Estimar* Romero Brest había destacado las características naturalistas y románticas del pueblo argentino. Jorge Romero Brest, "El arte argentino y el arte universal", *Ver y Estimar*, Volumen 1, No. 1, Buenos Aires, abril de 1948, pp. 4-16.

<sup>302</sup> Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses...*, *Op. Cit.*, p. 33.

Juan Acha y Marta Traba, a Romero Brest le resultó difícil encontrar interlocutores, y debatir sus ideas en coloquios públicos. Los cambios de posicionamiento tampoco ayudaron a que fuera escuchado y tenido en cuenta.

Las nuevas teorías sobre arte latinoamericano que propuso Jorge Romero Brest se entienden tanto en referencia a pasadas hipótesis personales –era, en un sentido, un debate interno-, cuanto a los cambios del escenario latinoamericano. Si en los años sesenta Romero Brest confiaba en el poder transformador que el arte portaba en si mismo, en los años setenta adoptó una actitud de rechazo y descreimiento hacia todas las manifestaciones de vanguardia. Su respuesta fue pesimista: consideró que el consumo se volcaba en Latinoamérica hacia el arte más tradicional, y decidió dedicarse de lleno a éste, aunque desestimara su calidad artística. También fue una respuesta conservadora: frente a la crisis de la modernidad, terminó exigiéndole a los artistas respuestas que ya habían fracasado en el pasado, y retirándole su apoyo a los trabajos más experimentales. A través del examen de los posicionamientos de Romero Brest, veremos entonces en este capítulo la reacción conservadora a los cambios de paradigma en Latinoamérica.

### **Resonancias de la era ditelliana: la experimentación como alternativa.**

Romero Brest se transformó en colaborador periódico de la columna de arte de *Visión* a partir de agosto de 1971. *Visión* era una revista de interés general, de circulación panamericana, con colaboradores de todos los países de Latinoamérica. Su columna mensual le permitió afianzar de a poco un público lector latinoamericano y discutir pormenorizadamente todo lo relativo a la crisis del lenguaje visual. Allí intentó una aproximación lingüística a la cuestión, para comprender el por qué de la impactante popularidad que los medios masivos alcanzaban y la magra *performance* de las exposiciones artísticas frente a ellos:

Entre tanto las *necesidades y expectativas de enormes mayorías* exigen que las artes sean como el lenguaje hablado: instrumentos necesarios para el acercamiento de los hombres *sin mediación o con el mínimo de mediación, de persona a persona*, el rasgo más pertinente de un lenguaje. No por cierto como la poesía, más obra de arte que lenguaje, como la prosa que nos ayuda a

comprendernos en la *zona primaria de la cotidianidad*, sin perder por ello su calidad imaginaria.<sup>303</sup>

En ese mismo terreno el arte debía producir entonces los cambios: en las *modalidades*, es decir en los soportes que ya no permitían esa comunicación de persona a persona y que requerían una mediación erudita:

De tal modo, admitiendo como debieran el fin del juego dialéctico en los términos tradicionales, [a los artistas] les compete inventar las modalidades correspondientes a un nuevo juego, el cual puede exigir la mediación de obras o excluirla, *siempre que se lo entable más estrechamente entre persona y persona.*<sup>304</sup>

La opción que Romero Brest reconocía en los medios de comunicación masiva ocupó sólo un breve interludio de sus elaboraciones teóricas –aquel que corresponde al final de su gestión del Di Tella, entre mediados de 1969 y principios de 1970-, pero es pertinente señalarlo como una de las posibilidades para el arte que imaginó en esos momentos frente al seguro diagnóstico de su próximo final en sus formas actuales.

Compartía en ello muchos de los análisis sociológicos de su colega el crítico Juan Acha –sin llegar al grado de especificación que los análisis de éste alcanzaron-, en cuanto a los cambios estructurales que los medios de comunicación masiva habían provocado en el consumo cultural de la sociedad latinoamericana. El arte parecía simplemente no poder responder en forma directa y urgente a las necesidades de esas nuevas masas urbanas, en cuyo corazón se amalgamaban las preferencias de capas bajas y medias. La televisión, las revistas, la radio y el cine proveían al nuevo ciudadano productos fáciles y rápidos de consumir: precisamente lo que éste necesitaba en el momento actual.

El paulatino cambio del contexto que rodeaba al hombre -en el que predominaban cada vez más los productos de una sociedad tecnificada- imponía en el siglo XX una dinámica totalmente nueva a la percepción. Esta se transformaba de

---

<sup>303</sup> Jorge Romero Brest, "La pintura, ¿es un lenguaje?", *Visión*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1974, pp. 82-83. Archivo JRB (FFyL, UBA), C19-S4-h. El destacado es mío.

<sup>304</sup> Jorge Romero Brest, "Fin del juego dialéctico en y por la obra de arte", *Colóquio/Artes*, No. 11, Lisboa, febrero de 1973. Archivo JRB (FFyL-UBA), C25-S2-L. El destacado es mío.

contemplación lenta a consumo rápido. Para el crítico, los tiempos habían cambiado y el arte debía adaptarse a este cambio: no podía hacer otra cosa más que incorporar los nuevos soportes y la nueva dinámica perceptual a sus prácticas. Así se abría una nueva posibilidad de conjunción verdadera entre el arte y la vida cotidiana. Sus análisis filosóficos respecto al cambio ontológico que había sufrido el objeto artístico se articulaban con los cambios históricos producidos a nivel de la percepción.

Romero Brest había identificado perfectamente esta cuestión hacia fines de los sesenta, cuando propuso al directorio del Di Tella una modificación sustancial del proyecto del CAV según venía implementándose por aquellos años y sugirió instalar un estudio de televisión para producir proyectos artísticos a través de ese medio.<sup>305</sup> En un texto tardío en el que debatía el alcance de los contenidos de la obra de arte frente a los mensajes de la televisión, Romero Brest anotaba: “Ya no se trata de probar que las obras de arte visual son mensajes, sino de hallar el modo de que lo sean, respondiendo a *una necesidad cada día más obsesionante de participación y diálogo que por supuesto conduce a la eliminación de cualquier intermediario fijo como es la obra artísticovisual.*”<sup>306</sup>

La necesidad de insertar el arte en el medio televisivo hizo que a fines de septiembre de 1969 también proyectara una serie de cuatro programas para Canal Siete.<sup>307</sup> Los contenidos de cada una de las clases buscaban ayudar al lego en la materia —así concebía a la mayoría de los televidentes— a resolver malentendidos básicos que acechaban su correcta comprensión del arte contemporáneo. Romero Brest dedicó la primera clase a resolver la equivocación de considerar que arte es lo mismo que obra de arte; la segunda, a resolver las equivocaciones consecuentes de considerar que con las obras de arte sólo se representa el mundo externo, o que con ellas sólo se expresa el artista; la tercera, a plantear las luchas contra la belleza y la expresión del arte de la primera mitad del siglo XX; y la última, a analizar la gran equivocación contemporánea respecto a la muerte de un lenguaje y la creación de otro.

Las intervenciones que Romero Brest imaginó en la industria cultural tuvieron por lo tanto un carácter ambiguo: pensó tanto en la utilización *experimental* del medio

---

<sup>305</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *Op. Cit.*, pp. 380-381.

<sup>306</sup> Jorge Romero Brest, “Un viejo tema: artes visuales y mensaje”, *Colóquio/Artes*, No. 16, Lisboa, febrero de 1974. Archivo JRB (FFyL-UBA), C25-S2-J. El destacado es mío.

<sup>307</sup> “Cuatro clases para comprender el arte de hoy”, Programa de curso para Canal Siete, 18 de septiembre de 1969. Archivo JRB (FFyL-UBA), C4-S1-U5.

televisivo por los artistas, como en la difusión de ideas dentro del marco tradicional de la clase impartida por un profesor. De todos modos, la percepción que siempre mantuvo respecto del público televidente masivo no era muy distinta a la de gran parte de la intelectualidad de la época: se trataba de una masa embrutecida que solo buscaba aliciente, a la que había que intentar reencauzar a través del arte.<sup>308</sup>

El cierre del instituto Di Tella en julio de 1970 llevó a Romero Brest a poder abocarse de lleno –después de quince años ininterrumpidos como gestor cultural- a un trabajo estrictamente teórico, como conferencista y articulista. Desde mediados del año, se dedicó a dictar una serie de conferencias en Buenos Aires -Asociación Ver y Estimar, Museo Nacional de Bellas Artes- y en el interior del país -Museo de Bellas Artes de Córdoba-. Algunos años más tarde, en 1977, Romero Brest explicó a sus lectores y a sí mismo por qué había abandonado casi por completo la crítica de arte: por un lado, su decisión se relacionaba con la necesidad de volver a las lecturas y reflexiones teóricas que por falta de tiempo no había podido realizar plenamente, por el otro a la búsqueda de soluciones y explicaciones teóricas generales que la crisis del arte contemporáneo requería.<sup>309</sup> Desvinculado de sus obligaciones institucionales, intentó buscar explicaciones teóricas de los acontecimientos que se estaban viviendo en la escena artística.

Entre 1969 y 1970 Romero Brest propuso una nueva noción sobre el arte experimental de esos años. Se refirió a las prácticas constituidas por el arte conceptual, el arte povera, el land art y las “experiencias” como *arte de la proposición*.<sup>310</sup>

En la Asociación Ver y Estimar Romero Brest dictó durante el mes de octubre de 1970 tres conferencias bajo el título “Arte y proposición”. Dedicó la primera a la proposición por medio de obras de arte permanentes; la segunda a la proposición por medio de obras de arte para consumir; y cerró el ciclo de conferencias con el tema de la proposición por medio de situaciones. Dejaba aparentemente para el final del ciclo

---

<sup>308</sup> Jorge Romero Brest, “La situación publicitaria en nuestro país”, *Crisis*, No. 31, Buenos Aires, noviembre de 1975.

<sup>309</sup> Jorge Romero Brest, “Premio de Ridder 1977”, *Cuadernos de arte*, Buenos Aires, No. 2. Archivo JRB (FFyL, UBA), C13-S2-j.

<sup>310</sup> Lo más probable es que Romero Brest haya adoptado esta denominación de las definiciones de Joseph Kosuth respecto del arte conceptual publicadas en *Studio International* en 1969.

la discusión de las prácticas que a su criterio eran las más acertadas para afrontar la crisis del arte.<sup>311</sup>

En setiembre de 1970 Romero Brest elaboró un proyecto de Coloquio sobre el “Arte de la proposición” para la XI Bienal de San Pablo (1971),<sup>312</sup> en el que propuso a los organizadores un debate entre críticos y la participación de artistas que hicieran sus proposiciones *in situ*, fundamentando la relevancia de este tipo de práctica artística. Consecuente con su apuesta a un arte de la experimentación que había caracterizado los últimos años de su gestión en el Di Tella, Romero Brest se declaró a favor de la discusión y la consideración de un arte que “proponía situaciones sin resolverlas” y en la que el objeto de arte era eliminado como elemento de intermediación entre el creador y el contemplador. El crítico justificaba la actitud de estos artistas en base a las nuevas exigencias de contingencia que planteaba la vida contemporánea y defendía la importancia de tomarlos seriamente en consideración en la Bienal por su valentía para realizar una de las posibles transformaciones de la escena de arte. Estas experimentaciones muchas veces tomaban forma de “señalamientos”: una manera alternativa de hacer referencia al nuevo carácter del arte, presentación que se abría a múltiples posibilidades de lectura.

Como parte de este proyecto, Romero Brest propuso que cada uno de los críticos, escogidos por él, invitara a concurrir personalmente a un artista para hacer sus proposiciones en el lugar. En esta ocasión –como lo hiciera para el jurado del Premio Internacional Torcuato Di Tella– seleccionó a los críticos de la revista inglesa *Studio Internacional Journal of Modern Art*, revista mensual de crítica de arte moderno, fundada en 1893, que constituía internacionalmente una autoridad en la materia y cuyo panel integraba el mismo Romero Brest en representación de la Argentina. Su propuesta para la Bienal incorporaba a los jóvenes críticos que colaboraban en la publicación en 1970: Germano Celant en vez de Giulio Carlo Argan por Italia, Lucy Lippard en vez de James Johnson Sweeney por Estados Unidos, Charles Harrison en lugar de Alan Bowness por Gran Bretaña, y Michel Claura en lugar de Pierre Restany por Francia.<sup>313</sup> Romero Brest se colocaba como representante de la Argentina y a la vez organizador y conductor del evento; un lugar –aún vacante–

---

<sup>311</sup> Tres conferencias sobre “Arte y proposición”, Asociación Ver y Estimar. Archivo JRB (FFyL, UBA), C4-S3-20.

<sup>312</sup> Jorge Romero Brest, “Presentación de ‘proposiciones’ y Coloquio sobre el arte de la proposición, XI Bienal de San Pablo, 1971”, Archivo JRB (FFyL-UBA), C4-S1-O1, p. 5.

<sup>313</sup> *Studio Internacional*, Vol. 179, No. 918, Londres, enero de 1970.

se destinaba a algún representante de Brasil. Además de los artistas invitados personalmente a realizar su proyecto in situ, se proponía invitar a otros seis artistas a que enviaran los materiales necesarios para hacer las proposiciones.

Existen algunas evidencias de que el proyecto en su forma original no prosperó, pero Romero Brest fue convocado por Matarazzo a San Pablo para asesorarlo,<sup>314</sup> y existió en la XI Bienal una sala de “Proposiciones” en la que se instalaron los trabajos que no entraban dentro las categorizaciones habituales. La mesa redonda de críticos y artistas no debatió las propuestas de Romero Brest: se discutió la reformulación de las bienales, la relación entre arte y comunicación y entre arte y tecnología.<sup>315</sup>

¿Quiénes eran para el crítico los representantes del *arte de la proposición* en Argentina? La conferencia que dictara en Córdoba en el mes de octubre de 1970 iba acompañada por un documento en el que el crítico agrupaba a los artistas argentinos que habían abandonado el oficio de pintores y escultores, y junto a sus nombres anotaba el oficio actual. De todos ellos, sólo David Lamelas y Jorge Carballa ejercían para Romero Brest el “arte de la proposición”. La actividad artística de Lamelas en Europa era conocida en Buenos Aires a través de algunas revistas como *Artinf*: el número 3, de noviembre de 1970 —el mismo en el que se publicaba la propuesta de Romero Brest para la XI Bienal— consignaba un breve resumen de las características de los últimos trabajos filmicos de Lamelas desde 1968.<sup>316</sup> Es probable que Romero Brest pensara cursar la invitación a David Lamelas.<sup>317</sup> Sus trabajos no pasaron inadvertidos, ya que Romero Brest consideraba central la problemática del tiempo para comprender los dos aspectos básicos diferenciados del arte contemporáneo. A su juicio, sólo una arte efímero, que se propusiera como algo fácilmente consumible, podía tener sentido en la época contemporánea. Y el problema de la “fabricación del

---

<sup>314</sup> JRB a Clara Diamant de Sujo, Buenos Aires, 7 de setiembre de 1970. Archivo JRB (FFyL-UBA), C22-S1-2, p. 1.

<sup>315</sup> S/f, “A Bienal abre-se hoje e completa 20 anos”, *O Estado de São Paulo*, 4 de setiembre de 1971, p. 7. Archivo Beatriz González, Bogotá.

<sup>316</sup> S/f, “Actividad de Lamelas en Europa”, *Artinf (1ª Época)*, Año 1, No. 3, Buenos Aires, noviembre de 1970, p. 3. Para una descripción pormenorizada de la filmografía de Lamelas entre 1967 y 1978, véase Jorge Glusberg, *David Lamelas Fifteen years*, CAYC, Buenos Aires, 1978.

<sup>317</sup> Para una visión exhaustiva de la obra de Lamelas sugerimos Linda Morris, Benjamin Buchloh, Raúl Escari, *David Lamelas: A New Refutation of Time*, Witte de With, Rotterdam, 1997; Inés Katzenstein y Benjamin Buchloh, *David Lamelas. Extranjero Foreigner Étranger Ausländer*, Fundación Olga y Rufino Tamayo y Malba-Colección Constantini, México, 2006.



tiempo” fue una de las exploraciones centrales de Lamelas.<sup>318</sup> En 1970, estimaba su desarrollo de esta forma: “[...] Es el artista de avanzada que más prestigio tiene en el extranjero. Su rápida evolución, en menos de diez años, del ‘objeto’ al ‘recorrido’ y de éste a las ‘experiencias’ para desembocar en el film y la fotografía, es índice para juzgarlo. Su preocupación desde el principio: enfocar la creación como acontecimiento, [y] por [lo] tanto desde el ángulo temporal”.<sup>319</sup>

### **El cuestionamiento de las experiencias de vanguardia.**

En este apartado examinaremos cómo Romero Brest abandonó paulatinamente su fe en las prácticas experimentales debido a una suma de experiencias que, entre 1970 y 1972, lo convencieron de que no había muchas posibilidades para este tipo de práctica en Latinoamérica: ellas no parecían responder a verdaderas necesidades de la región.

Su viajes a Colombia -donde dictó conferencias en Bogotá, Medellín y Cali,<sup>320</sup> territorio de Marta Traba en el que sus puntos de vista a favor del arte de experimentación fueron duramente resistidos-, sus experiencias en las Bienales de Medellín y San Pablo, sus conferencias en Puerto Rico, su asistencia a la Documenta de Kassel, su presencia en el Congreso del AICA en el Zaire, lo llevaron a relativizar su convicción sobre el poder transformador de las vanguardias.

En una conferencia dictada en la ciudad de Córdoba –“¿A dónde va el arte en la Argentina?”-, Romero Brest establecía los síntomas de la confusión que a su juicio existía en el campo artístico.<sup>321</sup> Ésta estaba dada por la copresencia de tres distintos tipos de actitudes artísticas: el *arte de la proposición* –que, como dijimos, era para

---

<sup>318</sup> Inés Katzenstein, “Lamelas, interrogaciones al espacio”, *Artinf*, 2<sup>a</sup> Época, No. 87, Buenos Aires, 1994, p. 30. Archivo Fundación Espigas; Jorge López Anaya, “Cine de exposición con marca registrada”, *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 11/08/2002. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

<sup>319</sup> Jorge Romero Brest, Entradas para un diccionario, s/fecha, mecanografiado y manuscrito, 30 págs. Concretos, Macció, Minujín, Curatella Manes, Berni, Testa, Fernández Muro, Bonevardi, Experiencias en Argentina, Lamelas, Badii, Seguí, Gamarra, Figari, Cuevas, Siqueiros, Rivera, Orozco, Carreño, Botero, Obregón, Tarsila, Lygia, Segall, Volpi, Krajcberg, Oiticica, Portinari, Reverón. Archivo JRB (FFyL-UBA), C3-S3-T, p. 11.

<sup>320</sup> Romero Brest dictó sus conferencias del 29 de octubre al 18 de noviembre de 1971. Archivo JRB (FFyL-UBA), C4-S2-E.

<sup>321</sup> Jorge Romero Brest, “¿A dónde va el arte en la Argentina?”, Conferencia dictada en la ciudad de Córdoba el 16/10/1970, Archivo JRB (FFyL, UBA), C20-S3-b, p. 4.

Romero Brest el arte conceptual, el arte pobre, el arte ecológico, el arte destructivo; el arte tradicional de quienes persistían en hacer cuadros, estatuas y estampas; y el *arte para consumir*, practicado por los artistas que, incursionando en el ámbito del diseño industrial, producían objetos útiles para la vida cotidiana.

Los problemas principales que amenazaban el futuro del arte de la proposición eran dos. Primero, su carácter netamente intelectual y por ende hermético, que imposibilitaba el vínculo de comprensión necesario con el contemplador. En segundo lugar, su carácter netamente político, que desdibujaba su acción específica en el campo artístico. El crítico requería de los artistas una pureza y autonomía en verdad impensable en el clima de violenta conmoción política que atravesaba tanto América latina como Estados Unidos a principios de los setenta. No es difícil comprender por qué sus tesis despertaban el rechazo entre críticos y artistas de la región.<sup>322</sup> Esto no hacía más que cimentar la demonización simbólica de su figura, como representante del capitalismo y el imperialismo cultural.

En ese momento la conservación de formas tradicionales del hacer artístico tampoco constituía, de acuerdo a Romero Brest, un futuro promisorio para el arte en el país: los artistas que continuaban estas prácticas no reconocían las necesidades estéticas actuales de las mayorías, que requerían de nuevos soportes como la televisión, los afiches, la radio, y los semanarios para satisfacerlas.

Frente a este panorama confuso del arte contemporáneo, no sólo en la Argentina sino en el mundo, Romero Brest expuso a sus oyentes lo que definió como "su propia utopía": que desapareciera el arte como oficio, tanto la creación de obras de arte tradicionales -que no eran ya otra cosa más que interferencias a la comunicación directa entre las personas-, así como el arte de vanguardia -que se había convertido en una propuesta para pocos-, y que se fundieran las actitudes estéticas y las artísticas.

Las conferencias que dictó en 1971 en la Universidad de Puerto Rico bajo el título "Vicisitudes de la proposición artística"<sup>323</sup> marcaron un cambio frente a la

---

<sup>322</sup> José Luis Cuevas por ejemplo achacaba a "la influencia nefasta de críticos coloniales como Romero Brest" que los artistas latinoamericanos ya no continuaran abrevando de su propia tradición, sino que hubieran vuelto su mirada hacia los norteamericanos. Cfr. Carlos Francisco Echeverría, "Marta Traba, José Luis Cuevas, Fernando de Szizlo [sic] hablan de Bienales...", Art. Cit., p. 11.

<sup>323</sup> "Vicisitudes de la proposición artística", Conferencias dictadas en la Universidad de Puerto Rico, 1971. Archivo JRB (FFyL-UBA), C18-S2-L.

ambigüedad constatada el año anterior. Las soluciones a esa crisis y a las “trampas” que planteaban distintos tipos de prácticas las constituían ahora el diseño industrial o *arte para consumir*, el arte por los medios de comunicación masivos y el arte conceptual.

Para alcanzar de algún modo a ese ciudadano/consumidor latinoamericano, Romero Brest afirmaba que el arte debía ejercer un *efecto* cierto, mediante funciones prácticas y simbólicas, y, más importante que todo, debía proporcionar al fruidor –aún siquiera por escasos momentos- un sentido definido. En el documento citado, el arte conceptual, ecológico, el arte povera y el arte destructivo aparecían ahora bajo el rótulo de “proposiciones abiertas”, que no brindaban al contemplador opciones positivas para evitar el callejón sin salida. Los múltiples y las experiencias lo hacían como “trampas de la tecnología”.

En mayo de 1972, Romero Brest dictó una serie de conferencias en Lisboa y Porto, invitado por la Fundación Calouste Gulbenkian. De allí resultó una interesante relación con dicha institución, que le permitió empezar a publicar, a partir del siguiente año, en *Colóquio/Artes*, la revista de la Fundación dedicada a las artes visuales. A diferencia de las colaboraciones para *Visión*, de periodicidad mensual, breves y con temáticas puntuales, los escritos para *Coloquio* se publicaban una vez por año y tenían el carácter de verdaderos ensayos de teoría del arte, de gran extensión, que le permitían explayarse sobre las temáticas elegidas. La relación se extendería hasta 1982.

En el primer ensayo, Romero Brest analizó toda la historia del arte moderno desde una nueva perspectiva. Con una crítica a la carrera por las innovaciones y la originalidad, interpretó aquella historia como el camino a través del cual se había producido un quiebre progresivo de la relación entre artista y contemplador en la obra de arte -el “juego dialéctico entre creador y contemplador”-.<sup>324</sup> A su juicio, las obras del arte culto exigieron códigos de interpretación cada vez más complejos, y así se alejaron cada vez más del público.

---

<sup>324</sup> “De tal modo, terminada la 1.ª Guerra Mundial, con excepción de Picasso, el artista más siglo XIX del siglo XX, a quien sin embargo se le puede reprochar su pobre concepción metafísica, de Klee que la tuvo mucho más rica, de Mondrian que la impulsó con sin igual energía, de Brancusi que la conservó de su origen campesino, *la creatividad se desarrolló como simple sucesión de fases que se implicaban lógicamente unas a otras. Poco quedó del juego dialéctico entre creadores y contempladores. Al exigir los cuadros un código para comprender el sentido de la sucesión de formas, fueron desapareciendo las raíces en las realidades, eliminándose toda posibilidad de crítica dialéctica.*” Jorge Romero Brest, “Fin del juego dialéctico...”, Art. Cit. El destacado es mío.

Frente a la crisis de popularidad que era aún más evidente si se observaba, por oposición, el intenso consumo cultural de las propuestas de los medios masivos, Romero Brest volvió sobre sus propios pasos y modificó radicalmente sus apreciaciones sobre el arte abstracto -que en un tiempo había considerado el punto de gran apogeo del arte moderno-. Este proceso había llevado al arte a perder su poder de comunicar.<sup>325</sup> Pero interpretaba esa “dialéctica” -que en el siglo XX se había resquebrajado hasta desaparecer- desde una perspectiva más hegeliana que marxista. Para Romero Brest, el arte cumplía todavía con una liberación espiritual del hombre (concepción aún idealista del arte). Se comprende entonces cómo sus ideas colisionaban con convicciones contemporáneas más pragmáticas -en ciertos casos claramente políticas- acerca de la función del arte. No obstante la rigurosa fundamentación conceptual, estas nociones eran escuchadas con escepticismo, como tesis ininteligibles, pertenecientes a una época ya pasada.<sup>326</sup>

La actitud de Romero Brest a favor de un arte productivo y no destructivo lo situó en la paradójica posición de condenar las recientes experiencias de las vanguardias en el ámbito internacional que poco tiempo atrás había defendido, como “un arte viejo que mostraba la incapacidad de crear nuevos medios”.<sup>327</sup> De esta manera juzgó las manifestaciones de la vanguardia internacional que vio en la Documenta de Kassel de 1972; su mirada hacia éstas como “arte de la retaguardia” coincidió con algunas observaciones de Mario Pedrosa.<sup>328</sup> Para Romero Brest, ya no había “nada nuevo”, los artistas simplemente se repetían en sus actitudes.

---

<sup>325</sup> “Pareció, en efecto, que la pintura respondía a otro juego dialéctico, apto para acceder al espíritu universal por estar menos dependiente de los hechos inmediatos y tal vez por ser más hermético. Pero sólo pareció, pues con la irrupción de los abstractos y los concretos, pese a que los obsesionaba el Universo, la supuesta dialéctica reveló su pobreza, y eliminados los opuestos interpersonales en relación con las realidades, Europa empezó a ser recorrida por un incubo que con apariencia de varón penetraba en el útero de la sociedad, *destruyendo toda posibilidad de comunicación*.”

Hasta que los informalistas por una parte y los ultra -formalistas por otra, no sólo en Europa sino en América, redujeron el juego dialéctico a una débil relación entre creador y contemplador, mistificando y mistificándose a propósito de la expresión absoluta que decían lograr.” *Ibidem*. El destacado es mío.

<sup>326</sup> Ya mencionamos que la más notoria de las críticas de Romero Brest era su antigua discípula Marta Traba, para quien la función del arte latinoamericano debía ser eminentemente política.

<sup>327</sup> Jorge Romero Brest, “Escudriñando en el pasado”, *Plural*, No. 14, México DF, noviembre de 1972, pp. 36-38.

<sup>328</sup> Mario Pedrosa, “Variações sem tema ou arte da retaguarda”, conferencia presentada en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, 1978. En Otilia Arantes (org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, EDUSP, 1995, pp. 341-348.

También una carta íntima a su amiga Clara Diament exhibe estas modificaciones en su pensamiento. En ella Romero Brest asumía parte de la responsabilidad por haber considerado al arte de Europa y los EE.UU. como faro conductor en la década pasada, y creía que el reconocimiento pleno de su pertenencia al medio latinoamericano debía lograrlo a través de la práctica de un nuevo camino teórico.<sup>329</sup> Si quería cumplir su papel, Romero Brest sentía que debía ajustarse al “determinismo sociocultural” que le imponía América latina. Era en este, su propio medio, en el que él debía hacer su aporte teórico para contribuir al futuro del arte en la región. Sobre esta realidad debía reflexionar y proponer cambios. El crítico reivindicaba a los artistas integrantes del grupo Di Tella justamente por haber intentado hacer propuestas innovadoras en la Buenos Aires de fines de los sesenta. Pero consideraba que los esfuerzos por volverlas comprensibles no habían sido suficientes, y esta era una de las causas del fracaso de aquel emprendimiento.<sup>330</sup> Lamelas —parte del grupo de latinoamericanos autoexiliados— ya había entrado a formar parte de otra historia, la historia del arte occidental de los centros. De allí el abandono casi absoluto del tratamiento y reflexión sobre su obra después del '70.

En cuanto al “arte de la proposición”, terminó considerándolo mero ejercicio metalingüístico que se quedaba en el campo de la experimentación, sin lograr incidir en lo real. Llegó inclusive a desecharlo por completo argumentando el carácter efímero de su práctica, su grado de apertura y la poca relevancia del mensaje —en este rechazo a lo desmaterializado, coincidía paradójicamente con Marta Traba—. Su poder de *señalamiento* se tornó motivo de condena. “Ellos abandonan los viejos modos de pintar, en menor escala los de esculpir y grabar —a diferencia de los practicantes de otras artes que solo intentan actualizarlos— para hacer proposiciones, subordinando la imaginación al pensamiento o la ideología que más o menos es lo mismo ahora.

---

<sup>329</sup> Romero Brest a Clara Diament Sujo, Bs.As. 7 de Septiembre 1972, mecan., 5p. Archivo JRB (FFyL, UBA), C22, S1, 4.

<sup>330</sup> “Pero no nos preocupamos suficientemente por la difusión de ideas en publicaciones y esto fue un error fatal. Nos limitamos a dar información a quienes la pedían, en particular a los centros similares de Europa y Estados Unidos”. Es decir, las experiencias del Di Tella causaron impacto pero no fueron comprendidas por un público masivo. Jorge Romero Brest, Un texto para una biografía intelectual: “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, 1972, en Andrea Giunta y Equipo Editor (Comp.), *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004, p. 57.

Proposiciones que deberían ser apertura a lo real y apenas son *obvios señalamientos*”.<sup>331</sup>

Hacia finales de 1972, Romero Brest privilegió, como única alternativa viable y necesaria en Latinoamérica, la opción por un arte que a su juicio ejercería una acción concreta en la vida cotidiana -como a su juicio lo haría el *arte para consumir*-. Y decidió desestimar completamente las prácticas experimentales.

### **Una boutique de arte: *Fuera de Caja*.**

La discusión reinstalada en la escena artística —esta vez desde una perspectiva regional- era la desconexión que el público sentía con lo producido por las vanguardias, y ello por causa de que la “base real” —es decir, la pobre realidad social latinoamericana- no era tomada en consideración.

Así como Juan Acha buscó en los análisis sociológicos las herramientas para una nueva interpretación de la escena cultural contemporánea, Romero Brest recurrió siempre a su fuerte formación filosófica que la extensa experiencia como profesor de estética le había proveído.

En los años cincuenta, durante pleno período peronista, fue removido de la Universidad de La Plata, pero continuó dictando sus clases en forma privada, por lo general en librerías o galerías. En los contenidos de aquellos cursos, ya es posible notar su interés por la relación entre la estética y el arte —es decir, entre mundo estético y mundo artístico-, y por la constitución del arte como símbolo a partir de la estética del hombre común y la sociología del arte. El libro de Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, fue una guía fundamental para sus conceptos.<sup>332</sup> Dufrenne fue consecuente con la tendencia de la fenomenología francesa —Sartre y Merleau-Ponty- a dirigir la atención hacia aspectos bien concretos y corporales de la experiencia. Para todos ellos la tarea primordial de la filosofía era describir zonas de la experiencia humana con la mayor cantidad de matices. Dufrenne retrató la experiencia estética principalmente en sus aspectos vividos y percibidos,

---

<sup>331</sup> Jorge Romero Brest, “Nuevas notas acerca de la creatividad”, *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, 19 de septiembre de 1974, pp. 1-2. Destacado nuestro.

<sup>332</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953. Véase Jorge Romero Brest, “Ubicación de la estética”, apunte para curso. Archivo JRB (FFyL-UBA), C18-S2-a.

partiendo fundamentalmente del análisis de obras de arte dramático. A través de éstas, se podía comprender más claramente que la obra de arte necesitaba de la experiencia estética –y por ende, de un público- para llegar a realizarse en plenitud.

Para Romero Brest la recuperación de estas ideas fue clave en los primeros años de la década del setenta para diseñar un plan de acción frente a la desconexión entre las propuestas artísticas de avanzada y el hombre común. La posibilidad de que existiera una producción artística dependía de la calidad estética de la cotidianidad; por eso, consideró necesario que todo tipo de intervención se dirigiera, antes que nada, a subsanar la mediocre realidad de los latinoamericanos, en la que las propuestas culturales difundidas por los medios masivos venían a empeorar las cosas.

En el ensayo “La conciencia frente al arte y la tecnología”, Romero Brest explicó en detalle su tesis acerca de que la conciencia estética constituía el punto de apoyo del imaginario social.<sup>333</sup> La pregunta por el arte nunca dejó de ser, para el crítico argentino, una inquietud por los modos de la creación. Si había algo que el arte no podía soslayar era la creatividad, y ella debía cimentarse en la *autenticidad* para poder llevar a término su función fundamental: la sublimación de lo real y la liberación del ser en un plano superior.

A “mejorar” la conciencia estética de los latinoamericanos quiso apostar entonces Romero Brest con la creación, en julio de 1970, de una empresa de diseño industrial, *Fuera de Caja, Centro de arte para consumir*.<sup>334</sup> Este proyecto también había sido pensado originalmente para el Instituto Di Tella: junto con el proyectado estudio de televisión, Romero Brest había propuesto transformar parte del espacio central de exposición del CAV en un lugar de venta de objetos diseñados por los artistas.<sup>335</sup> Eran básicamente los dos caminos alternativos que imaginaba para el arte.

---

<sup>333</sup> “Examinense las obras artísticas y artesanales de cualquier gran período de la historia: será fácil descubrir las profundas relaciones entre la conciencia creadora de esos objetos y la conciencia creadora de las situaciones que los hicieron posibles.

Se podían representar las más diversas realidades, pero en la palpación del material residía el valor, pues la mano era la conductora a través de imágenes, agregando al significado el plus de la trascendencia.

Así recorría el contemplador con su conciencia, desde luego estética y artística a la par, el camino de las cosas a los objetos, en procura de lo real transitando el Tiempo.” Jorge Romero Brest, “La conciencia frente al arte y la tecnología”, *Coloquio/Artes*, No. 26, 2ª. Serie, Año 18, Lisboa, febrero de 1976, p. 57.

<sup>334</sup> Dicha empresa funcionaba en la Galería Promenade, Avenida Alvear 1883, Buenos Aires. Archivo JRB (FFyL-UBA), C18-S2-1 (reverso). La S.R.L. estaba integrada por el mismo Romero Brest, su esposa Marta Bontempi, Edgardo Giménez –socio gerente de la misma- y Raquel Edelman.

<sup>335</sup> María José Herrera, “Biografía autorizada”, en AA.VV., *Edgardo Giménez*, Fundación Fortabat y MNBA, Buenos Aires, 2000, p. 267.

El objetivo de *Fuera de Caja* era mejorar la calidad estética de lo cotidiano a través del diseño de objetos para uso doméstico.<sup>336</sup> Romero Brest presentó la nueva empresa como heredera directa de su experiencia en el Di Tella.<sup>337</sup> Si bien *Fuera de Caja* se planteaba, en principio, como una empresa de diseño industrial, es decir, con el objetivo de una ganancia económica, la verdadera motivación estribaba en llevar a cabo una empresa cultural, algo que él mismo admitía como un ensayo idealista: “impulsar a los artistas argentinos que cultivan lo que yo mismo llamo ‘arte para consumir’”.<sup>338</sup> En verdad, *Fuera de Caja* constituía más un laboratorio de prueba de la posible incidencia del arte en el entramado social, que una empresa comercial. La irónica recepción que recibió la noticia por parte de algunos relatores de la prensa señalaba el carácter poco realista de la empresa.<sup>339</sup>

A juicio de Romero Brest, las manifestaciones de vanguardia, el arte político, y las artes tradicionales habían fracasado en generar transformaciones de la sensibilidad colectiva en los contempladores/consumidores. “El artista como renovador” fue una de sus primeras colaboraciones en la revista *Visión* que constituyó un verdadero manifiesto de lo que el teórico, a la cabeza de los artistas integrantes de *Fuera de Caja*, asumía como la única tarea *operante*: ofrecer objetos de consumo (muebles, piezas de vajilla, vasos, ceniceros, lámparas, figuras de cerámica, etcétera) y proyectos para diseñar o rediseñar espacios habitables, con valor artístico. Se destacaba para Romero Brest, en este último caso, la casa de fin de semana en City

---

<sup>336</sup> Los artistas que participaron de *Fuera de Caja* fueron Delia Cancela-Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Nini Gómez, Marta Minujín, Federico Peralta Ramos, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru.

<sup>337</sup> “Estimado señor: Con gran pesar me veo obligado a informarle que por razones económicas el Centro de Artes Visuales (Instituto Torcuato Di Tella) que dirigía desde 1960 acaba de ser clausurado. La medida fue absolutamente inesperada y he tenido la satisfacción de que no fuera bien aceptada por quienes apreciaron el trabajo que realicé en dicho Centro. Como usted se imaginará yo mismo lo lamento mucho.

Sin embargo, esto no significa que abandone mi tarea y en consecuencia le comunico que he creado una empresa, con el nombre de ‘Fuera de Caja’ [...]”

Jorge Romero Brest, Buenos Aires, julio de 1970. Carta tipo que informa de la clausura del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y de la creación de la empresa *Fuera de Caja*. Archivo JRB (FFyL-UBA), C18-S2-L (reverso).

<sup>338</sup> Idem.

<sup>339</sup> Véase, por ejemplo, Robustiano Patrón Costa, “Fuera de Caja: La realización de un delirio”, *Semana Gráfica*, Buenos Aires, septiembre de 1970, [p.26-27], 2 p.; o S/f, “Experiencias 70”, *Panorama*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1970. Archivo JRB (FFyL-UBA), C27-S3- 28ª y C27-S2-1; S/f, “¿Esta casa es loca o se hace?”, *Gente*, Año 8, No. 466, Buenos Aires, 27 de junio de 1974. Archivo MNBA.



Bell diseñada para el crítico y su esposa por Edgardo Giménez.<sup>340</sup> [ilustración 4.1 y 4.2]

El crítico comparaba su emprendimiento con los proyectos utópicos de la Bauhaus y la Escuela de Ulm, y señalaba que el suyo era mejor, pues su objetivo no era generar diseños repetibles, sino elaborar siempre innovaciones:

Mas no se trabaja a la manera de quienes siguen celosamente las consignas del Bauhaus o de la Escuela de Ulm, repitiendo modelos no siempre rescatables. [...] La originalidad de Fuera de Caja se debe a que propone diseños como solamente un artista puede concebir, que siempre pone *acento propio en cuanto hace, liberando la imaginación en lugar de amordazarla como el designer profesional*.<sup>341</sup>

Desde los años '50 el diseño industrial se perfilaba para Romero Brest como la opción más segura hacia la que desembocaría el arte en el futuro. La importancia otorgada a la conjunción del arte con el diseño y la arquitectura en la revista *Ver y Estimar* ya ha sido una cuestión suficientemente probada.<sup>342</sup> Como director del Museo Nacional de Bellas Artes –entre 1956 y 1963- había promovido interesantes exhibiciones de diseño, paisajismo y arquitectura,<sup>343</sup> y seguía con atención las exposiciones de diseño industrial<sup>344</sup> que organizaba el Museo de Arte Moderno en 1963 bajo la nueva dirección de Hugo Parpagnoli.<sup>345</sup>

Las observaciones respecto de las divergencias entre el hacer del artista y del *designer* mostraban a un Romero Brest que movía el eje de su interés, e inclinaba

---

<sup>340</sup> Esta no era su primera experiencia. Giménez ya había rediseñado otros departamentos en 1968. Ampliaré la cuestión más adelante en este mismo apartado.

<sup>341</sup> Jorge Romero Brest, “El artista como renovador”, *Visión*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1971, p. 65. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3- b. El destacado es nuestro.

<sup>342</sup> Véase Andrea Giunta y Laura Malosetti-Costa (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, en especial los capítulos 6 y 13; María Amalia García, “Entre la Argentina y el Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, pp. 137-152, y Jorge Francisco Liernur, “Arquitectura y conciliación de las artes”, pp. 263-282.

<sup>343</sup> *El moderno cristal checoslovaco*, en 1960, *Roberto Burle Marx y arquitectos y 4000 Años de Arquitectura mexicana*, en 1961, *Arquitectura de Finlandia* en 1962 y la notoria exhibición-concurso *Materiales, nuevas técnica, nuevas expresiones*, del 20 de septiembre al 13 de octubre de 1963, con presentación del especialista en diseño industrial Basilio Uribe y jurados Jean Clay y Lucy Lippard.

<sup>344</sup> La *Primera Exposición Internacional de diseño industrial* – del 2 al 31 de mayo de 1963, organizada por el Centro de Investigación del Diseño Industrial presidido por Basilio Uribe – y *41ADNY62 3ra. Exposición de Arte publicitario norteamericano en Buenos Aires* en diciembre del mismo año.

<sup>345</sup> Véanse los recortes que acopiaba Romero Brest en su archivo personal. Archivo JRB (FFyL-UBA), C21-S3-a, C21-S3-b, C21-S3-c, C21-S3-d, C21-S3-f, C21-D6, C21-D16.

ahora sus predilecciones hacia la corriente más espiritualista de la escuela de la Bauhaus —representada en sus primeros años por Kandinsky y Klee—. <sup>346</sup> Durante muchos años, como director del MNBA, había luchado sin éxito por traer a la Argentina una retrospectiva de la obra de este último. <sup>347</sup> Ese proyecto se concretó finalmente en 1970, y el nuevo director del museo, Samuel Oliver, le solicitó a su mentor que fuera él el encargado de introducir la obra de Klee en nuestro país. En el ensayo de presentación, Romero Brest destacaba la actualidad del artista por introducir el germen de la destrucción de la pintura, cumpliendo una etapa necesaria para que los jóvenes se decidieran a abandonar aquel medio tradicional, *sin abandonar sin embargo la realidad*. <sup>348</sup> Klee representaba un rescate de la creación artística como gesto individual, con una impronta formalmente identificable.

Retomaba las ideas que habían guiado su práctica profesional como profesor de estética en los años '50, y aferrado a su proyecto idealista, afirmaba que lo que buscaban sus artistas era transformar cualitativamente la vida por medio del arte:

Nosotros queremos ser operantes y por ello Fuera de Caja se nutre con una *filosofía de la felicidad* que reafirme el deber insoslayable de ir construyendo la nueva vida mientras se destruye la vieja. Convencidos como estamos de que los cambios de estructura mental, únicos deseables, solo se obtendrán por la penetración de nuevas formas simbólicas en la actividad diaria.

Vida nueva, pues, que no construirán los artistas latinoamericanos que se internacionalizan o se banalizan, sino los que comprendan y cumplan el mandato de la hora: suprimir los modelos que nos atan a un pasado que ni siquiera nos corresponde, y realizar cada uno su tarea a la perfección posible, hallando los modelos convenientes para romper las sofocantes estructuras culturales heredadas y operar realmente en el seno de la comunidad. <sup>349</sup>

Es decir que se buscaba capitalizar el momento destructivo y negador que habían significado los últimos años sesenta —una etapa necesaria de todos modos de

---

<sup>346</sup> Podemos notar el contraste si pensamos en los años cincuenta, cuando Romero Brest abrazó la causa del funcionalismo y la abstracción dura como la posibilidad cierta del futuro del arte.

<sup>347</sup> Véase Jorge Romero Brest, "Introducción", *Klee, Cat. Exp.*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1970, s/p.

<sup>348</sup> Art. Cit.

<sup>349</sup> Jorge Romero Brest, "El artista como renovador...", Art. Cit.

acuerdo a Romero Brest<sup>350</sup> y continuar con el proceso innovador y creador: éste sería el motor de una revolución de los sentidos y por ende, de lo real. Como vemos, hacía uso de los habituales argumentos conservadores que siempre se han esgrimido para descartar la opción por las vanguardias. Invertía la carga de valor y ahora lo experimental se convertía en lo viejo: apostar a lo estetización total era la “nueva” alternativa.

Las distintas ideas que estaban en la base de la concepción de *Fuera de Caja* eran incompatibles entre sí y auguraban su fracaso: por un lado, la empresa se llevaba adelante con la pretensión de ser una “boutique” que proponía objetos únicos, no repetibles, y atendía a los compradores de arte habituales; por el otro, Romero Brest quería insertarse de alguna manera en el mercado masivo, para cumplir con su ideal de estetizar el medio, y también a los fines prácticos de generar un ingreso que pudiera solventar económicamente el emprendimiento. *Fuera de Caja* operaba delegando a grandes empresas la producción en cantidad de los diseños de artistas, y luego comercializaba los objetos en la galería. Cristalerías Querandí realizó las enormes *Peras* de cristal de Giménez [ilustración 4.3] que eran a la vez objeto de decoración y hieleras. Pero también se vendían algunos diseños a las empresas manufactureras para que éstas dispusieran de ellos en la propia producción, cobrando un pequeño porcentaje sobre las ventas. Así por ejemplo Porcelana Americana S. A. estableció un acuerdo con *Fuera de Caja* para utilizar el diseño de los *Saleros obelisco* [ilustración 4.4] y de los *Jarritos* de Giménez a fines de 1972.<sup>351</sup>

La empresa se presentó formalmente en la escena artística porteña en agosto del '71 con una exposición en la galería Bonino,<sup>352</sup> en la que se exhibieron los objetos que comercializaba, y fotografías de los interiores diseñados por Giménez. Una breve introducción de Romero Brest alternaba los términos de su teoría y los objetos de *Fuera de Caja* se transformaban en la nueva “proposición” que sus integrantes le hacían al público como opción alternativa a los tradicionales cuadros, esculturas y estampas.<sup>353</sup>

---

<sup>350</sup> Fue lo que sistemáticamente sostuvo en la etapa post-Di Tella. Véase por ejemplo Bandin Ron, “Entre Cézanne y la vajilla decorada”, *Pájaro de Fuego*, No. 1, Buenos Aires, 1977, p. 33.

<sup>351</sup> Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S1-b.

<sup>352</sup> *Fuera de Caja: Homenaje a Alejandro Shaw*, Cat. Exp., Galería Bonino, Buenos Aires, 3 al 21 de agosto de 1971. Archivo Fundación Espigas.

<sup>353</sup> Jorge Romero Brest, Presentación, *Op. Cit.*, s/p.

La producción era en serie, pero su circulación era limitada. Giménez ya había hecho un ensayo de este tipo en 1963 con una “boutique de diseño” que comercializaba sus piezas, por lo que puede deducirse que la idea de *Fuera de Caja* no fue exclusividad de Romero Brest. Por otra parte, *Fuera de Caja* se apropió de muchos diseños y proyectos de decoración de interiores de Giménez previos a la existencia de la empresa –la mayoría de ellos realizados en 1968-, que fueron exhibidos en Bonino.

En la inauguración Edgardo Giménez repartió tres de sus *posters* más recientes: *Es difícil que puedas olvidar esta sonrisa*; *Fijate bien detrás de esta carita hay talento*; y *Si sos tan inteligente ¿Por qué no sos rico?*<sup>354</sup> [ilustración 4.5, 4.6 y 4.7] Éstos interpelaban irónicamente los mecanismos persuasivos de la imagen publicitaria y al mismo tiempo los reutilizaban como vehículos de comunicación directa, constituyendo una crítica certera y eficaz del medio y del mensaje en la sociedad de masas. Por el carácter irónico implícito en este procedimiento, los afiches –lo más provocador de lo exhibido en Bonino- fueron la única práctica remanente cercana a una experiencia de vanguardia. El procedimiento remitía a algunas intervenciones de los sesenta como la conocida *¿Por qué son tan geniales?* [ilustración 4.8], poster panel realizado por Giménez junto a Dalila Puzzovio y Carlos Squirru y colocado en una concurrida esquina de Buenos Aires en 1965, donde los tres artistas aparecían autopromociándose en broma como artistas-estrellas junto a reproducciones de algunos de sus trabajos.<sup>355</sup>

El popular arte de los carteles o afiches (*posters*) – denominado por Romero Brest “arte publicitario”-, se dibujaba a inicios de los sesenta, con el éxito alcanzado por los afiches cubanos, como una nueva técnica ideal para que el artista diera rienda suelta a toda su expresividad y alcanzara a la vez una llegada masiva. Romero Brest vio en esta práctica una de las posibles formas de que lo artístico se colara en la vida cotidiana:

---

<sup>354</sup> Germaine Derbecq quedó particularmente interesada en los posters y éstos fueron publicados por la revista *Artinf* como una forma de promocionar la exhibición de *Fuera de Caja* en Bonino. Véase *Artinf*, 1ª Época, No. 8, Buenos Aires, agosto de 1971, pp. 2, 7 y 8. Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

<sup>355</sup> Para un interesante análisis de esta intervención véase María José Herrera, “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60”, *Arte argentino del siglo XX*, FIAAR, Buenos Aires, 1997, p. 85.

Comprendo que no obstante la *eficiencia* de tales productos, los artistas publicitarios no abarcan todas las exigencias del arte. En cierto modo se acercan al artesano que *condensa* las experiencias prácticas. Pero estando a la vista la dificultad para que los pintores, escultores y grabadores *sublimen* esas experiencias creando objetos nuevos que enriquezcan el panorama vital, debido a la *ruptura del juego dialéctico, carente de meta en lo absoluto, obras como éstas abren el juego, contribuyendo a formar la conciencia estética, antesala de la conciencia artística.*<sup>356</sup>

Lo interesante de los carteles era la característica de constituir objetos nuevos, emparentados sí al nuevo ambiente “dominado por la tecnología”, pero que no pertenecían directamente a ese universo, cuestión en la que Romero Brest hacía hincapié como forma de salvaguardar cierta autonomía de la dimensión artística. La acentuación de la autonomía del arte demostraba también que sus puntos de vistas seguían siendo netamente modernos. En un ensayo para *Colóquio* observaba:

*Es decir cuando se comprenda que la tecnología no debe configurar la obra de arte: así como las obras artesanales manifestaban las transformaciones del sistema de usos (conducta, situaciones, normas...) y eran sublimadas en objetos nuevos (cuadros, estatuas, estampas...) así las obras tecnológicas que manifiestan las transformaciones de otro sistema de usos, debieran ser sublimadas en nuevas obras de arte.*

Y algo más a comprender, que si bien estamos acostumbrados al valor como palpación del material, nada impide obtenerlo por otros medios, menos adheridos a la sentimentalidad, de acuerdo con las exigencias dominantes.

*Para lo cual es menester un artista nuevo, capaz de vivir tanto la necesidad tecnológica como la contingencia existencial, sin renunciar al arte, inventando nuevos medios de comunicación que actúen por analogía, aunque ya no podrán ser representativos sino funcionales.*<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> Jorge Romero Brest, “Ubicación del arte publicitario”, *Visión*, Buenos Aires, 1ro. de agosto de 1976, p. 38. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S4-j. El destacado es mío.

<sup>357</sup> Jorge Romero Brest, “La conciencia frente al arte y la tecnología”, *Colóquio/Artes*, No. 26, febrero de 1976, p. 57. Archivo JRB (FFyL-UBA), C25-S2-K. El destacado es mío.

En sus términos, ello requería “desarrollar la conciencia estética de la población”. Este objetivo era tanto para Romero Brest como para otros teóricos del arte latinoamericano –por ejemplo Acha- uno de los principales motores de la necesidad de que se mantuviera, más allá de todos los cambios en el contexto actual, una esfera relativamente autónoma para el arte: en él recaía la responsabilidad de modificar la sensibilidad colectiva o de paliar los efectos negativos producidos por los productos de la industria cultural. En esto Acha y Romero Brest coincidían plenamente.

*Fuera de Caja* vendía objetos para uso cotidiano, como vasos, ceniceros, almohadones, esculturas cerámicas, etc., con la finalidad ya mencionada de *operar prácticamente* sobre la conciencia estética de la población.[ilustración 4.9] Romero Brest veía en Giménez<sup>358</sup> a un artista que revolucionaba lo cotidiano con formas “alegres y confiadas” que modificaban el modo como se vivía; y a su juicio la exhibición en Bonino probaba hasta qué punto *Fuera de Caja* lograba innovar en sus diseños e ir contra la corriente.<sup>359</sup> Lo que se intentaba entonces era combatir la estandarización estética a la que parecía arrastrar inexorablemente el diseño industrial y la producción en serie. Visto el pobre desarrollo estético en Latinoamérica, para los integrantes de *Fuera de Caja* era suficiente lograr que el arte se filtrase en la vida por los intersticios que encontrara. Estas innovaciones, sin embargo, abandonaban los experiencias transgresoras de la era Di Tella.

La idea anticipaba prácticas que hoy día se han vuelto habituales: artistas produciendo objetos de uso que comercializan las casas de decoración. Algunos diseños como los *Saleros* y las *Peras* eran ingeniosos y lograron su cometido. Pero al tratarse de objetos de uso cotidiano, que además debían ser factibles de producirse en grandes cantidades, fue difícil lograr siempre piezas que destacaran por su originalidad estética. A veces no eran más que simplificaciones de dibujos básicos, de las que ciertamente no podría deducirse una mejora substantiva de la conciencia estética de la población, como el diseño *Macetones* de Dalila Puzzovio.<sup>360</sup> [ilustración 4.10] Por otra parte la producción en grandes cantidades de dichos diseños y un circuito de distribución muy acotado dificultaba el rápido consumo y renovación de

---

<sup>358</sup> Para una revisión exhaustiva de la obra de Giménez, véase *Edgardo Giménez, Desde el comienzo, Cat. Exp.*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 17 de septiembre al 12 de octubre de 1980; y AA.VV., *Edgardo Giménez*, Fundación Fortabat y MNBA, Buenos Aires, 2000.

<sup>359</sup> Jorge Romero Brest, “El artista como renovador”..., Art. Cit.

<sup>360</sup> Archivo JRB, C19-S1-c.

los objetos –necesidad reconocida en la fundamentación teórica de la empresa-. Esto era resentido por la clientela, que si bien era la que habitualmente se interesaba por este tipo de trabajos, exigía a *Fuera de Caja* la dinámica acelerada de la industria.<sup>361</sup> La situación causó que se produjera mucho más de lo que se logró vender. La pobre performance de la empresa también dejó en claro que estos objetos no provocarían un cambio radical del gusto popular.

Ya mencionamos que en la exhibición de *Fuera de Caja* en Bonino –que en julio de 1971 había sido presentada en su sede de Nueva York-, además de los objetos, se exhibieron también fotografías de interiores decorados por Edgardo Giménez desde 1968, y de la casa diseñada en City Bell para el matrimonio Romero Brest.

Algunos artistas pop ya habían ensayado la realización de diseños de interiores en los Estados Unidos. Claes Oldenburg –pensando que la pintura era demasiado limitante del quehacer artístico- se lanzó a trabajar en el “espacio total” en 1964. Oldenburg, ampliando su interés hacia los muebles, presentó en la galería Sidney Janis su *Bedroom*, recreación de un dormitorio hecho en perspectiva, vulgarmente “embellecido” con telas de piel de leopardo de imitación en el cabezal de la cama y el sofá, sábanas de vinilo blanco, colcha de plástico negro, mesitas y lámparas de luz marmoladas en turquesa rabioso. De esta manera Oldenburg dejaba abierta la posibilidad de introducir los recursos de renovación del lenguaje propios del pop a la decoración de interiores –lo que implicaba la introducción de toda la estética típicamente kitsch característica de los productos banales y baratos de la industria. Otro antecedente importante era Richard Artschwager, precursor de la tendencia formalista, quien desde principios de los sesenta realizaba sus propias construcciones estilizadas como creaciones pop: por ejemplo, *Executive table and chair* –mesa cuadrada y silla realizadas en fórmica sobre madera-, y que había ayudado a Oldenburg a realizar *Bedroom*. Una estética que incorporaba materiales industriales –fórmica, cromo, tejidos de polyester, plástico, esmalte, luz de neón, pintura de aluminio-, combinaciones cromáticas chocantes y tonalidades *pastel* –como turquesa o durazno-.<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> Entrevista de la autora a Edgardo Giménez, Buenos Aires, 8 de febrero de 2007.

<sup>362</sup> Lucy R. Lippard, *El pop art*, Barcelona, Destino, 1993, p. 135. (1ª Edición 1966).

Los interiores decorados por Giménez exudaban abejas incrustadas en cielorrasos espejados, híbridos animales en los rincones de dormitorios, águilas en la cima de roperos, paredes celestes con nubes blancas y arcoiris en el living comedor o de estar. A través del fantástico mundo animal creado por Giménez, la naturaleza con sus formas mórbidas, sus elementos salvajes y sus colores dispares ingresaba – transformada- en los interiores de hogar. [ilustración 4.11] La *Casa Azul* era un continuum sin puertas entre los ambientes, que permitía ver en perspectiva de un extremo al otro todas sus partes (el dormitorio, el escritorio, el living). [ilustración 4.2] Giménez hacía uso de fuertes efectos de espectacularización, a los que frecuentemente echaban mano los artistas cultores del pop. Un interior casi vacío, con un objeto de decoración laminado en forma de leopardo en una esquina, estaba desafiando el clásico interior burgués: el buen gusto quedaba expuesto y cuestionado. Lo que Artschwager y Oldenburg habían imaginado para exhibir en el circuito artístico, Giménez lo concretaba diseñando la decoración interior y mobiliario de las casas pertenecientes a Jaime Rojas Bermúdez [ilustración 4.12], Silvana Puzzovio, Federico Klemm y el propio Jorge Romero Brest (el departamento de la calle Parera, en 1968, y la ya citada *Casa Azul* de City Bell, en 1971). La repercusión de la muestra en Nueva York –gracias a un artículo de Pierre Restany en la revista *Domus*<sup>363</sup> llevó a que en 1979 la *Casa Azul* fuera reproducida, como un ejemplo de arquitectura de avanzada, en la exhibición *Transformations in Modern Architecture* del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Analizados en su conjunto todos los trabajos de Giménez, ciertamente los diseños que comercializó *Fuera de Caja* fueron los menos provocadores; se destacaron en cambio por su originalidad los diseños de interiores y los *posters* no comerciales.

Los objetos producidos para *Fuera de Caja* plasmaban lo que había buscado Romero Brest: embellecer lo cotidiano, no promover acciones experimentales. Por eso si bien el crítico consideraba a Giménez como un “artista distinto”, interpretó su estética en términos de “continencia”.<sup>364</sup> Es preciso tener en cuenta que Giménez era un autodidacta formado principalmente en la práctica del diseño publicitario,

---

<sup>363</sup> Pierre Restany, “Une mosquee pop. Una casa fuori Buenos Aires”, *Domus*, Milán, mayo de 1974, p. 42.

<sup>364</sup> Jorge Romero Brest, presentación a la exposición de Edgardo Giménez *Serigrafías*, *Cat. Exp.*, Galería Snob, Buenos Aires, 1972.



habitudo a la mezcla permanente de estilos y técnicas. Lo más interesante de este artista a nuestro entender fue la operación de buscar diversificar el gusto medio por todos los caminos posibles: a veces, desafiando el buen gusto a través de prácticas más provocadoras y experimentales, cercanas a las estrategias del pop; otras tantas, creando obras que también ponen en tela de juicio el buen gusto, pero desde una posición menos desafiante, vinculada a la estética *camp*.

El *camp* carga el acento en el estilo y menosprecia el contenido, su sensibilidad es no comprometida y despolitizada. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Es el amor a lo no natural, al artificio, a la exageración, al ser impropio de las cosas. Lo *camp* es la más alta expresión de la metáfora de la vida como teatro. Acentúa la convertibilidad de las cosas, el travestismo, la imitación. [ilustración 4.13] Es siempre ingenuo, autocomplaciente y nunca deliberado. [ilustración 4.14] Desvela la inocencia, pero la corrompe. Su elemento esencial es la seriedad, pero una seriedad que fracasa. Es extravagante, y desmesurado. Es generoso, quiere deleitar, no enjuiciar.<sup>365</sup> [ilustración 4.15]

Retomando algunas consideraciones críticas respecto de la experimentación de los artistas con los medios masivos en los sesenta,<sup>366</sup> es evidente que el impulso teórico de Romero Brest hizo mayor hincapié en destacar la búsqueda de renovación del lenguaje artístico a través de la incorporación de la nueva estética como actitud positiva, que en señalar el aspecto crítico y cuestionador de lo real implícito en ella. El sentido dado a aquellas búsquedas –un “mensaje de confianza”– se conectaba más con el “vitalismo lúdico” que había caracterizado algunas de las *experiencias* del Di Tella –como *La Menesunda*–. Los contactos con el movimiento *hippie* de algunos de sus protagonistas –entre quienes desde luego Marta Minujín<sup>367</sup> y los Cancela-Mesejean– pudieron ser en parte fuente de las nuevas tesis de Romero Brest. De hecho, como mencionamos, Minujin integró el grupo de artistas en el momento

---

<sup>365</sup> He tomado esta breve descripción de las características de la sensibilidad *camp* del célebre artículo de Susan Sontag, “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, Alfaguara, Buenos Aires, 2005, pp. 355-376. El artículo fue publicado por primera vez en 1964.

<sup>366</sup> María José Herrera señalaba justamente dos tendencias dentro de la experimentación con los medios masivos: la primera era fuertemente analítica y crítica, la segunda respondía más a un vitalismo lúdico. Cfr. María José Herrera, “En medio de los medios”..., Art. Cit., p. 100.

<sup>367</sup> Minujin había entrado en contacto en Nueva York con el grupo USCO, dirigido por Gerd Stern. *Importación y Exportación en la superonda*, una experiencia de Minujin realizada en el Di Tella en 1968, daba cuenta de ello. Cfr. Jorge Glusberg, *Marta Minujin*, Gaglianone, Buenos Aires, 1986, s/p.

fundador de *Fuera de Caja*,<sup>368</sup> si bien su participación no fue protagónica probablemente por estar radicada en Nueva York.

La actitud antiintelectual y antijerárquica, la rebelión contra toda forma de autoridad u organización social, la agudización de los sentidos para enriquecer el diálogo con la existencia, las ideas libertarias y anti-sistema caracterizaron los movimientos contraculturales de la juventud norteamericana de los sesenta. Sin embargo, estos movimientos terminaron siendo absorbidos por la moda y la cultura de masas a fines de los sesenta, y con ello su actitud subversiva inicial.

Estas tendencias contraculturales –que abogaban por la libertad de género, sexo y raza-, configuraban también procesos de sentido crítico hacia el sistema capitalista –recordemos por ejemplo la notoria oposición a la guerra de Vietnam-, pero rebasaban los límites de la condena política. Allí encontramos similitudes con los postulados que adoptó Romero Brest para *Fuera de Caja*: el objetivo último no era la crítica políticosocial –a diferencia de las posiciones que asumían los conceptualistas argentinos del grupo Cayc-, sino una búsqueda de la ampliación y renovación de la sensibilidad estética de la sociedad.

Esa filosofía de la felicidad y el optimismo a la que refería Romero Brest cuando analizaba los trabajos de sus artistas también tenía ciertos puntos de contacto con las teorías contemporáneas de su colega el francés Pierre Restany. Crítico militante del *Nouveau Réalisme*<sup>369</sup> a inicios de los sesenta, Restany ensayaba a fines de la década un gran esquema conceptual de las dos vertientes principales en las que había desembocado el arte experimental, y una interpretación universalista del arte de vanguardia en tanto éste se constituía al mismo tiempo en todos los escenarios artísticos contemporáneos –incorporando el latinoamericano a la par de los otros-.

Esta vanguardia [...] es universal. Ella viene de todos los horizontes, de todos los países: uno encuentra representantes y protagonistas en América Latina

---

<sup>368</sup> S/f, “Experiencias 70”..., Art. Cit.

<sup>369</sup> De acuerdo a Restany, los artistas que él denominaba “nuevos realistas” operaban apropiándose de fragmentos del mundo real dotados de significado universal. Lo que se manifestaba mediante el tratamiento de esas imágenes era la naturaleza del siglo XX, tecnológica, industrial, publicitaria, urbana.

tanto como en Escandinavia, en París, en Londres o Roma así como en Nueva York, Los Ángeles o Tokio.<sup>370</sup>

Para Restany el arte venía “a llenar la inmensa laguna del fastidio humano, el vacío del espíritu, del corazón y del tiempo”. El placer y las emociones que suscitaba en el hombre aseguraban la necesaria carga afectiva de los individuos. La función lúdica del arte era, de acuerdo a Restany, el “denominador común” de las búsquedas experimentales. ¿Y de qué manera -según el crítico francés- lograban los artistas contemporáneos generar ese aliciente a la vida a través del arte? Pues comunicándole “una cierta energía existencial en estado bruto”, un “suplemento de alma o una nueva alegría de vivir”.

Esta crítica, que pretendía liderar discursivamente los recientes procesos de experimentación artística al proclamar la “derrota de la presencia del espíritu moderno”, encerraba al arte contemporáneo dentro de un rígido esquema que lo condenaba a seguir cumpliendo el mandato espiritualista: la liberación del ser de las constricciones materiales de la sociedad actual –fuera industrial o de consumo-. Era una urgencia similar a la que Romero Brest llamaba a cumplir a sus artistas de *Fuera de Caja*: responder a la necesidad social concreta de *embellecer lo real*. De más está señalar el carácter hedonista y conservador que hermanaba estas interpretaciones.

Para Restany el *environment* o espectáculo de arte total constituía el centro de todas las investigaciones contemporáneas de síntesis expresiva, que hacían estallar los lenguajes establecidos y preludiaban una reorganización de los elementos de base bajo el signo del arte-juego. La finalidad de la función lúdica era “asumir la carga afectiva de los individuos *preservando las condiciones de la propia comunicación entre ellos*, y asignarle al hombre de mañana *el espacio ideal de su bienestar personal*”.<sup>371</sup> La centralidad asignada por el arte contemporáneo a la comunicación interpersonal así como su tendencia hacia una *estetización total* de la vida cotidiana eran dos puntos de convergencia fundamentales entre Restany y Romero Brest.

El *Libro Blanco*, un ensayo de teoría del arte en el que el crítico francés se exployó en el tratamiento de estas cuestiones, inspiró a Romero Brest la escritura de

---

<sup>370</sup> Pierre Restany, “El arte juego contra el arte por el arte”, *Cobalto revista de artes visuales*, Año 1, No. 1, Caracas, junio de 1969, p. 4. Traducción de un texto tomado de la revista *Jardin des Arts*. Archivo JRB (FFyL-UBA), C21-S3-i.

<sup>371</sup> Art. Cit., p. 5. El destacado es mío.

*El libro verde de la estética futura*. Ambos se pusieron de acuerdo para encontrar editoriales que los publicara en francés y en castellano. En principio la editorial Apollinaire de Milán los publicaría separadamente en francés, y la Editorial Paidós lo haría conjuntamente en castellano –si bien finalmente la edición francesa del *Libro verde* nunca se concretó-. Romero Brest -director de la Colección *Biblioteca Arte y Estética* de Paidós- tomó a su cargo la traducción al español del *Libro Blanco* y escribió –de acuerdo con Restany- un prólogo conjunto a los dos libros, “impulsando a que las ideas se entrecruzen y provoquen en el lector una problemática siempre nueva del arte y de la estética, cuanto más contradictoria mejor”.<sup>372</sup> Allí estableció los puntos de acuerdo y las diferencias con el crítico francés respecto de la evaluación del estado del arte en la actualidad y del futuro del mismo.

Una de las primeras coincidencias que Romero Brest hallaba entre ambos era respecto de la misión del arte: su valor de renovación del lenguaje y sus posibilidades ilimitadas de síntesis. El argentino aclaraba que él partía de una diferenciación fundamental entre arte, obra de arte y estética, siendo esta última fundamento de los dos primeros. “El lector deberá tener muy en cuenta estas distinciones cuando lea ambos libros, para no confundirse, sobre todo cuando advierta que para los dos autores la ‘obra de arte’ está caduca”,<sup>373</sup> advertía Romero Brest. La cuestión era relevante pues para Romero Brest era el *medio de expresión* lo que ya no funcionaba en la realidad actual, mientras que Restany parecía aceptar la supervivencia del medio, con tal de que el arte se organizara dentro del esquema del arte-juego. Ambos coincidían en que el arte-juego debía ser en el futuro la forma de la conducta estética y de la producción artística.

Ambas interpretaciones de la finalidad última del arte dejaban en penumbra la carga crítica que hubiera podido deducirse de algunos trabajos del pop y del nuevo realismo. La flexibilización de los cánones de belleza, que incorporaba lo bajo, lo comercial, lo banal y vulgar de la industria y lo intervenía, era leído en su literalidad.

A juicio de Restany, los múltiples eran una de las soluciones posibles a la crisis actual del arte; Romero Brest los aceptaba sólo en el actual período de transición, porque en cierta medida seguían siendo obras de arte, que deberían ser suplantadas en el futuro por objetos funcionales de buen diseño. Restany no deseaba

---

<sup>372</sup> Jorge Romero Brest, “Prólogo a los dos libros”, Pierre Restany y Jorge Romero Brest, *El libro blanco y El libro verde*, Archivo JRB (FFyL-UBA), C21-S1, p.1.

<sup>373</sup> Art. Cit., p. 2.

suprimir la obra de arte sino modificar su alcance, mientras que, a juicio de Romero Brest, la actividad estética terminaría predominando sobre la artística. Era lo que concretamente se proponía a través de *Fuera de Caja*: incorporarse al mercado para cambiarlo desde adentro.

Ante estas divergencias futuroológicas, Romero Brest marcaba su desacuerdo con Restany respecto de la función que tendrían las instituciones. En este sentido, sostenía que las galerías estaban destinadas a desaparecer, porque los productos artísticos llegarían a venderse en todas partes, y actitud creadora y actitud de consumo terminarían amalgamándose entre sí. La misma evolución estructural que ambos marcaban dejaría atrás a galerías y museos de arte moderno: los resultados a nivel de la vida común serían obtenidos a través de los medios de información y comunicación masivos.

En cuanto a un tema ampliamente debatido en los sesenta -la cuestión del arte devenido en mercancía-, Restany recalca que la obra de arte tenía sólo este valor y ello decretaba su caducidad en la actualidad. Romero Brest en cambio, de forma más sutil, observaba que la obra de arte siempre había tenido este valor, aún en las épocas de mayor esplendor -lo había analizado detalladamente en el ensayo de 1937, *El problema del arte y del artista contemporáneos*-, y su caducidad provenía en cambio de haberlo perdido por inoperancia en los medios sociales que antes la aceptaban. Acerca de la comercialización del arte, disienta nuevamente con Restany observando que todas las actividades en el mundo actual eran comerciales, y por ello los programas de producción debían ser interesados: sólo así los industriales y comerciantes se animarían a realizarlos o favorecerlos.<sup>374</sup>

Romero Brest concluía el prólogo apuntando su descreimiento en el modelo estructural de la representación, que a su juicio era reemplazado por el de la acción y la relación de persona a persona, eliminando toda clase de intermediarios. Con una perspectiva marcadamente antropológica y no exenta de la influencia de su paso por el psicoanálisis, Romero Brest terminaba observando que *la vida tendía a devenir juego*, es decir actividad estética, y se debía recuperar la importancia de la infancia, superando la disociación alienante a que conducían las obras de arte y asociando nuevamente cuerpo y mente según lo hacían las actitudes estéticas en la actualidad.<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> *Art. Cit.*, p. 6.

<sup>375</sup> *Idem.*

Aquí la creación artística quedaba nuevamente identificada con los postulados del espiritualismo de las vanguardias abstractas y la primera Bauhaus.

“La alegría y el optimismo” emanados por los diseños de *Fuera de Caja* no fueron suficientes para mantener a flote aquella empresa cultural-comercial. La circulación de los diseños se había mantenido en el circuito artístico de galerías: el emprendimiento se había gestionado más como una boutique de museo que como una empresa de diseño industrial. Las ventas no alcanzaban a sostener económicamente el negocio, por lo que *Fuera de Caja* llegó a su término en 1975. “Por diversos motivos, entre ellos nuestra incapacidad para dirigirla, el ensayo fracasó, dejando sin embargo la idea en pie, a la espera de una realización mejor programada”,<sup>376</sup> reconocía Romero Brest cinco años más tarde. El mercado de arte real y los medios de comunicación mostraban cuál era el gusto de los argentinos, y marcaban tendencias bien distintas a la propuesta por *Fuera de Caja*. Quedaba claro que modificar la “conciencia estética” iba a requerir mucho más tiempo y esfuerzo. Con el fracaso de la empresa, se desmoronaba también su fe en las posibilidades de una teoría basada en una fenomenología *práctica* como la de Dufrenne.

Se volvió crucial entonces reconsiderar las obras de arte que seguían siendo “verdaderas”: El *Doríforo*, la *Venus de Milo*, la *Gioconda* de Leonardo, la *Olympia* de Manet darían la clave para comprender la crisis actual de la actividad artística. Era necesario ahora “rescatar el arte”, y la única forma de hacerlo era interpretar los mensajes, “revelar qué resortes del espíritu son liberados por ella [la creatividad]”.<sup>377</sup> Sólo en comunión estética existía la obra de arte verdadera, y el crítico se convertía, en la medida en que participaba de ella, en oficiante.<sup>378</sup> Romero Brest buscó en ese momento sus nuevos argumentos recuperando las obras canónicas del arte occidental, e intentando esclarecer qué era lo que había hecho de ellas obras de la humanidad.

### **De lo nacional a lo regional. *Al rescate del arte.***

[...] Hoy el cuadro ya no es una propuesta de acción, ese vínculo con el modo de vivir que fuera antes. Es un objeto que se cuelga en la pared y que se

---

<sup>376</sup> Jorge Romero Brest, *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1981, s/p.

<sup>377</sup> Jorge Romero Brest, “Sobre la necesidad de rescatar el arte”, *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, No. 177, Vol. 29-30, Bogotá, julio de 1975, pp. 316-331.

<sup>378</sup> Art. Cit., p. 330.

introyecta el contemplador, ensimismamiento sin alteración, como algo que debe ser aprehendido, nada más.

Es claro que hay excepciones, no muchas, y la escultura está más sana que la pintura, ahora, y el grabado está encontrando su válvula de escape. Pero no importa, el mal es profundo porque destruyendo el juego dialéctico impide la operatividad de las modalidades que se siguen empleando anacrónicamente.<sup>379</sup>

No es posible comprender a fondo las elecciones estéticas que Romero Brest debió hacer por aquellos años entre el *arte de la proposición* y el *arte para consumir* si no sumamos a la discusión la importancia enorme que adquirió en los años setenta la pintura figurativa en América latina, de la mano de un resurgimiento de prácticas plásticas artesanales como el dibujo y el grabado producido a fines de la década anterior, junto al relanzamiento internacional de la pintura figurativa con el hiperrealismo en la Documenta de 1972.

El arte tradicional -como señalamos al inicio- constituía para Romero Brest el tercer tipo de práctica artística, y su ejercicio estaba en plena expansión en todo el subcontinente.<sup>380</sup>

Las sucesivas devaluaciones del dólar causadas por la crisis del petróleo produjeron un descrédito tal de esa moneda en los setenta, que los capitales volaron hacia todo lo precioso y escaso que pudiera mantener su valor en un momento de crisis monetaria (oro, plata, platino, y todo tipo de "commodities", entre las cuales se ubicaban las obras de arte), lo que a su vez llevó a una gran escasez de éstos a nivel mundial.<sup>381</sup> Muchos países de Latinoamérica atravesaron un proceso inflacionario similar, que produjo la misma movilización de los capitales. Este contexto explica en parte la gran expansión del mercado de obras de arte en este período. Si bien el mercado de arte latinoamericano sólo despegó en los EE.UU. hacia 1979,<sup>382</sup> en

---

<sup>379</sup> Jorge Romero Brest, "Fin del juego dialéctico...", Art. Cit.

<sup>380</sup> Lawrence Alloway, *Realism and Latin American Painting: the 70's*, Center for Inter American Relations (Nueva York) y Museo de Monterrey (México), 1980.

<sup>381</sup> Daniel Yergin, *The Prize: The Epic Quest for Oil, Money, and Power*, Simon and Shuster, Nueva York, 1991; Leonard Silk, "How the world economy got into this mess. In spite of Vietnam, oil, anchovies and Watergate, can we get out of it?", *The New York Times Magazine*, 28 de junio de 1974. Folder 257, box 18, series 16 (55th Street), RG 15, NAR Gubernatorial, Rockefeller Family Archives, Rockefeller Archive Center, Nueva York.

<sup>382</sup> Edward Sullivan, "Conversation with Art Dealer Mary-Anne Martin", *Latin American Art*, Vol. 2, No. 3, Nueva York, verano de 1990, pp. 25-28; Entrevista de la autora a Clara Diament de Sujo, Nueva York, 29 de enero de 2007. Me refiero a que solo en 1979 empiezan a realizarse subastas especiales de

algunos países latinoamericanos como México y la Argentina el mercado local mostró una gran expansión,<sup>383</sup> particularmente respecto de obras encuadradas dentro de estilos o técnicas más tradicionales, o de firmas legitimadas –garantía de que la obra mantuviera su valor en el tiempo-.

La pregunta fundamental que se hacía Romero Brest –y muchos de sus colegas en Latinoamérica- era por qué, después de la crisis sufrida por los soportes tradicionales del arte a mediados de los sesenta, tantos artistas, en Latinoamérica pero también en los centros artísticos, persistían en este tipo de prácticas tradicionales – la odiada pintura de caballete, la escultura y la estampa-. ¿Por qué conservaban su vigencia? ¿Estaban destinadas verdaderamente, como había sostenido algunos años antes, a desaparecer?<sup>384</sup> Para 1972, recorridos numerosos países de América latina, y visto el final de la experiencia ditelliana, Romero Brest se vio enfrentado a reconocer que su pronóstico sobre la desaparición pronta de las modalidades tradicionales del hacer artístico había sido equivocado.<sup>385</sup> Sin embargo, se mantuvo coherente al reafirmar la pérdida de vigencia de esas modalidades: en el contexto actual, ellas ya no cumplían con su función comunicativa. Recuperando el *Ensayo sobre la contemplación artística*<sup>386</sup> de 1966, Romero Brest retomó el problema de la vigencia universal de algunas obras de arte para cuestionar, por oposición, la persistencia del arte tradicional. Hacer uso de modos de expresión pretéritos no era garantía, a su juicio, de llegar a hacer contacto verdadero con el contemplador.

[...] si la obra sigue siendo viva aún desaparecidos quien la creó y quienes la contemplaron en su hora original, es por *ese plus que la vuelve obra de arte en dimensión ontológica*.

---

arte latinoamericano. Las obras individuales de artistas latinoamericanos estaban integradas al mercado internacional.

<sup>383</sup> Sería posible seguir esta cuestión a través de algunas revistas especializadas en artes plásticas como la ya citada *Artes Visuales*, en México, o *Pluma y Pincel*, en Buenos Aires. Véase también María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, *Arte, Sociedad y Política (Volumen II)*, Serie Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

<sup>384</sup> Véase por ejemplo la forma en que Romero Brest desembarcaba en Caracas en 1968. Miyó Vestrini, “El crítico Romero Brest: Asistimos a la muerte del arte y al triunfo de la Estética”. Archivo JRB (FFyL-UBA), C27-S6-39.

<sup>385</sup> Jorge Romero Brest, “Fue algo excesivo”, *Visión*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1973, p.58. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3- p.

<sup>386</sup> Jorge Romero Brest, *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.



Ya que se debate en torno al supuesto mensaje de las obras de arte tradicionales... [...] Para resolver este problema ha de comprenderse que ninguna obra de arte jamás ha estado fijada en la «temporalidad» del tiempo que un mensaje implica, por cuya razón apenas puede quedar testimonio de éste.

Mientras que a pesar de los historiadores, siempre atentos más al testimonio que al arte, la obra nunca es solamente testimonio, aunque también puede serlo; conserva si es auténtica la posibilidad de que el contemplador la reponga en el tiempo suyo y de tal modo la torne actual.<sup>387</sup>

El *problema latinoamericano* —qué se veía y qué se esperaba del arte regional— entraba desde su perspectiva dentro de esta problemática, puesto que en el fondo se trataba de verificar si en verdad la utilización de técnicas y estilos tradicionales en Latinoamérica permitía una real comunión imaginaria entre artistas y fruidores —posición sostenida por ejemplo por Antonio Berni—.

A la par que otros colegas latinoamericanos, Romero Brest interpretó la situación regional en términos de su autenticidad. Actualizó sus análisis sobre el arte nacional<sup>388</sup> y los extendió al ámbito de América latina. Como en aquel ensayo sobre el arte argentino y el arte universal que abría el primer número de *Ver y Estimar*, consideró que en Latinoamérica la práctica artística nunca habían sido auténtica, por imitar modelos foráneos, y acusó de *impuro* a gran parte del arte latinoamericano desde la época de la Colonia a la contemporaneidad. Ésta fue la principal línea argumentativa de una serie de artículos sobre el arte de la región que redactó en 1979 a pedido de *Visión*.<sup>389</sup> Desde esta perspectiva Romero Brest quería poner al descubierto lo que consideraba como características neocoloniales del arte latinoamericano.

No así sin embargo el arte prehispánico o las artesanías populares, que respondían más directamente a necesidades vitales. Reconectando con los problemas

---

<sup>387</sup> Jorge Romero Brest, “Un viejo tema: artes visuales y mensaje...”, Art. Cit.

<sup>388</sup> Jorge Romero Brest, “El arte argentino y el arte universal”..., Art. Cit.

<sup>389</sup> Jorge Romero Brest, “Panorama del concepto visual. Historia y prospectiva latinoamericana”, *Visión*, 16/30 de junio de 1979, pp. 57-58; “Del academicismo al talento creativo. Inicios de la plástica latinoamericana”, *Visión*, 28 de julio de 1979, pp. 44-45; “Lo visual de ayer en Latinoamérica. Las imitaciones y la influencia europea”, *Visión*, 8 de septiembre de 1979, pp. 48-50; “Los motivos de la oferta y la demanda. Efectos del cambio estructural”, *Visión*, 6 de octubre de 1979, pp. 60-61; “Comunión y operatividad. Palabras claves en la plástica”, *Visión*, 3 de noviembre de 1979, pp. 58-59. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S4-n, C19-S4-ñ, C19-S4-o, C19-S4-p y C11-S1-e.

fundamentales de la relación entre arte y estructura social que habían ocupado su primer ensayo teórico –*El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación teórica*, allá por 1937-,<sup>390</sup> Romero Brest constataba que era allí, en ese arte latinoamericano, donde la imbricación entre conciencia estética y conciencia artística se daba auténticamente; allí “el juego entre lo social y lo individual daba origen al impulso creativo”,<sup>391</sup> allí el arte permitía “entrar en comunión, sentirse unidos en idéntica fe”. Un enfoque filosófico cuyas resonancias antropológico-estructurales no pueden sin embargo dejar de sentirse.<sup>392</sup>

En 1972, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires recibió una exposición de arte colombiano prehispánico y contemporáneo, que llamó mucho la atención de Romero Brest. Las piezas de orfebrería prehispánica provenientes del Museo del Oro de Bogotá le sirvieron de caso ejemplar para analizar junto a sus lectores de *Visión* cuáles eran los mecanismos perceptivos que aquellas realizaciones auténticas disparaban: éstas se sujetaban a la *estructura formal permanente de la creatividad de la época* –el estilo- y a la función práctica y a la vez simbólica exigida por los hombres. En contraposición, las obras de los artistas colombianos contemporáneos estaban encorsetadas por una “exigencia de espiritualidad envejecida”.<sup>393</sup> Frente a aquel arte prehispánico que surgía de una conjunción íntima y legítima entre conciencia estética y función social, el arte colombiano contemporáneo –aún en los casos de los artistas que Romero Brest destacaba, como Edgar Negret o Bernardo Salcedo- empalidecía por contraste. El espectador más lego podía sentir que no surgía de la propia cultura latinoamericana. Ello quedaba claramente demostrado, de acuerdo al crítico, por la repercusión completamente dispar que las dos secciones de la muestra tenían en el público general –y que él mismo experimentaba-: mientras que la exhibición del Museo del Oro causaba euforia y maravilla generalizada, la muestra de arte contemporáneo resultaba totalmente ajena al medio social colombiano.

---

<sup>390</sup> Jorge Romero Brest, “El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación teórica”, Edición del autor, Buenos Aires, 1937, reproducido en Andrea Giunta y equipo editor, *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, pp. 145-189.

<sup>391</sup> Jorge Romero Brest, “Nuevas notas acerca de la creatividad”..., Art. Cit.

<sup>392</sup> Romero Brest era un atento lector de Lévi-Strauss –había leído su *Antropología Estructural, Tristes Trópicos y Lo crudo y lo cocido-*, que más que herramientas metodológicas, debieron ser para el crítico excelentes ejemplificaciones de cómo arte y sociedad engarzaban a la perfección en las sociedades premodernas.

<sup>393</sup> Jorge Romero Best, “Reliquias de la vieja orfebrería”, *Visión*, 1/15 de enero de 1972, pp. 46-47. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-d.

En algunos casos, más que artículos de teoría del arte, las intervenciones de Romero Brest en *Visión* asumieron el carácter de crítica cultural. En “Unidad estética y liberación de los latinoamericanos”, el crítico tematizó las inconciliables distancias culturales entre Estados Unidos y América latina. Hizo alusión a un artículo reciente en la misma revista, en el que se reproducían las declaraciones del canciller de Colombia en la Conferencia de Tlatelolco respecto a la Doctrina Monroe como el primer acto de unilateralidad de los Estados Unidos. Y refrendó las tesis de Marcuse respecto a la necesaria liberación estética como paso indispensable para la liberación política de los latinoamericanos.<sup>394</sup> Si bien sostenía que los latinoamericanos “somos y no somos occidentales”, recurría a un concepto esencialista de la identidad cultural latinoamericana –característico del momento– al abogar por la unidad subcontinental como remedio de su carácter híbrido.<sup>395</sup>

Su viaje al África, en ocasión del Tercer Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en 1973, constituyó, según él mismo lo reconoció, un jalón fundamental para convencerse plenamente de la necesidad de fomentar en América latina la unión entre arte y estética cotidiana, la única verdaderamente auténtica. El viaje al Zaire pareció tratarse de un viaje de autodescubrimiento, en el que se reiteraban todas las tipicidades del viajero que sólo alejándose de sus tierras, y en el contraste con otra cultura, reconocía la “esencia” de lo propio, los caracteres culturales de la sociedad a la que pertenecía, pero esta vez el reconocimiento se producía por semejanza. Al observar la frescura, belleza y espontaneidad de ciertas expresiones culturales zairois como sus cantos, danzas, vestimentas y adornos –precisamente aquellas que no buscaban emular a las artes europeas–, así como la artificialidad y pobreza de aquellas que sí lo hacían, Romero Brest confirmó sus ideas respecto a qué había sucedido con el arte de América latina, por qué la mayoría de sus manifestaciones contemporáneas eran rechazadas internacionalmente, cuál era su problema casi endémico, estructural, y cuál el único camino de salida posible: un retorno a la estética cotidiana. Para crear un arte auténtico, los artistas zairois sólo debían responder a las modalidades que su propia vida les presentaba, y que posibilitaba el resplandor de su música, su danza y su canto.

---

<sup>394</sup> Cfr. Jorge Romero Brest, “Unidad estética y liberación de los latinoamericanos”, *Visión*, Buenos Aires, 20 de abril de 1974, pp. 52-53. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S4-a.

<sup>395</sup> Cfr. Jorge Romero Brest, ¿Somos o no occidentales?, *Visión*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1974, pp. 48-49. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-y.

Romero Brest consideró la experiencia como una valiosa lección para los latinoamericanos.<sup>396</sup>

Por ello, al analizar la escasísima participación de artistas latinoamericanos en la *Documenta 5* de Kassel (1972) y en la VIII Bienal de Jóvenes de París (1973), apuntaba que, más allá de los desaciertos reales de los representantes gubernamentales, esa falta de autenticidad se había vuelto evidente a los ojos de los europeos, preguntando:

¿Por qué han empezado a desaparecer las obras de los artistas latinoamericanos en las competencias internacionales, si hasta no ha mucho figuraban casi a la par de los europeos y estadounidenses? [...] ¿Qué ha pasado pues para que de pronto sean marginados?<sup>397</sup>

Y más adelante citaba como prueba de ello el prólogo de Georges Boudaille, delegado general de la Bienal de París:

Un análisis realista de la situación artística en el mundo (¿no debió decir Europa, los Estados Unidos y Japón?) nos obliga a reconocer que el monopolio de la investigación es el privilegio de los artistas que trabajan en los países que han llegado a un estado de desarrollo económicamente avanzado.<sup>398</sup>

El problema del arte en América latina residía en que el fundamento de la creatividad artísticovisual era falso. La “terapéutica” a los males que lo aquejaban era “comprender cuál es la situación actual del arte en América Latina, *cuáles son sus necesidades y expectativas, para actuar en consecuencia*”.<sup>399</sup> Nuevamente el tópico recurrente de la inadecuación absoluta entre las propuestas del arte y las necesidades del gusto popular.

---

<sup>396</sup> Jorge Romero Brest, “Búsqueda de autenticidad”, *Visión*, 1ro. de diciembre de 1973, pp. 57-58. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-v.

<sup>397</sup> Jorge Romero Brest, “Una lección que debe doler”, *Visión*, 15/29 de diciembre de 1973, p. 66 y 68. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-w.

<sup>398</sup> Art. Cit., p. 68.

<sup>399</sup> Jorge Romero Brest, “Falsedad en lo artísticovisual”, *Visión*, 10 de agosto de 1974, pp. 59-60. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S4-d. Destacado en el original.

La III Bienal Coltejer de Medellín (1972) fue una excelente ocasión que le sirvió como demostración de sus asertos. En su habitual correspondencia para la revista *Visión*, Romero Brest analizó la participación latinoamericana. A su juicio, se trató de una especie de *Babel artística* en la que el criterio elástico del organizador Leonel Estrada admitió cuadros figurativos y abstractos, objetos, construcciones, máquinas, aparatos eléctricos y electrónicos, hasta el *arte de la proposición*. Ello no era más que la evidencia de la contradicción entre las formas artísticas y las necesidades humanas: la total falta de autenticidad que aquéllas denunciaban. El público se había volcado en su mayoría a los pintores ingenuos, dado que ellos respetaban las leyes del cuadro de caballete. Faltaban el diseño industrial, los *posters*, los medios publicitarios, es decir los soportes que de acuerdo a Romero Brest marcaban el destino de las artes visuales.<sup>400</sup>

La Bienal había organizado también un encuentro de críticos para discutir el estado actual de la plástica latinoamericana, que se le aparecía como un marco regional ideal para exponer y difundir sus teorías actuales. Sin embargo, su repercusión y poder de seducción ya no era los mismos que en la década pasada: el mismo Romero Brest admitió tristemente que sus palabras parecieron resonar en el vacío.<sup>401</sup> La misma organización de la III Bienal de Medellín demostró el recambio de poder producido en la escena artística: mientras en la II Bienal Romero Brest había ostentado un papel protagónico en calidad de titular del CAV –articulando la sección de avanzada con los artistas del Di Tella-,<sup>402</sup> para la III Leonel Estrada delegó la misma tarea a Jorge Glusberg y los artistas del CAYC.<sup>403</sup>

En el contexto de las reflexiones respecto al arte contemporáneo de América latina, también es necesario considerar la centralidad que Romero Brest otorgaba a las repercusiones internacionales que tenía, pues eran éstas también un buen termómetro para medir su *grado de autenticidad*. Las elecciones que hizo durante la década del setenta se enmarcan en esta doble exigencia: el grado de respuesta a las necesidades regionales, la representación auténtica de éstas, y el éxito internacional que les

---

<sup>400</sup> Jorge Romero Brest, "La autenticidad latinoamericana", *Visión*, Buenos Aires, 17 de junio de 1972, p. 89. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-g.

<sup>401</sup> Art. Cit.

<sup>402</sup> Leonel Estrada a JRB, Medellín, 9 de febrero de 1970, 2 p. Archivo JRB (FFyL-UBA), C23-S5-515.

<sup>403</sup> Véanse *II Bienal de Arte Coltejer, Cat. Exp.*, Medellín, mayo de 1970; *III Bienal de Arte Coltejer, Cat. Exp.*, Medellín, mayo de 1972; Cine TV Films, *II Bienal de Arte Coltejer* (documental); Cinesistema, *III Bienal de Arte Coltejer* (documental); S/f, "Bienal exitosa donde abundó la imaginación", *Visión*, Buenos Aires, 19 de junio de 1970, pp. 89-90. Analizaremos más detenidamente esta bienal en el próximo capítulo.

permitía lograr. A su juicio, algunas expresiones del pop argentino habían logrado internacionalizarse justamente por ser auténticas, por haberse apropiado de las prácticas internacionales y haber logrado otorgarle un carácter nacional.<sup>404</sup>

Una de las antiguas relaciones profesionales y personales que recobró intensidad a principios de los setenta fue la de Clara Diament de Sujo. Discípula y colaboradora de *Ver y Estimar*, Clara Diament se trasladó a Caracas en 1953 siguiendo las aventuras de su familia política. En Caracas trabajó en la Ciudad Universitaria junto al arquitecto Villanueva formando la colección de arte, dictó cursos de historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, escribió para publicaciones periódicas locales, y organizó la colección de arte latinoamericano del Museo de Bellas Artes. Separada de su esposo, pero munida a esas alturas de una rica red de contactos directos con los artistas, fundó en 1968 la galería de arte *Estudio Actual*, que pronto se convirtió en promotora de las nuevas tendencias del arte latinoamericano: entre ellas la neofiguración de un Jacobo Borges, pero también el grupo de cinéticos venezolanos -Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto-. Al poco tiempo de su creación, *Estudio Actual* se convirtió en representante latinoamericano para la comercialización de múltiples con Denise René de París. Clara Diament fue un importante referente para Romero Brest a la hora de valorar la trayectoria y éxito de algunos artistas latinoamericanos en el extranjero. No dudó en recurrir al juicio de ésta al escribir para *Visión* sobre nuevos valores de la plástica regional contemporánea, en 1976, en una de sus pocas intervenciones como crítico de arte durante la década.<sup>405</sup> Por otra parte Romero Brest -acuciado por sus necesidades económicas- confió en Clara Diament la venta de todas sus obras de arte en 1972.<sup>406</sup>

Manténía además una fluida relación desde la época del Di Tella con los Bonino<sup>407</sup> -como galeristas en Buenos Aires, Río y Nueva York, pero también como coleccionistas-, que continuó a proveerle cuantiosa información respecto de los

---

<sup>404</sup> Romero Brest a Clara Diament Sujo, Bs.As. 7 de Septiembre 1972, mecan., 5p. Archivo JRB, FFyL, UBA, C22, S1, 4.

<sup>405</sup> "A la lista agregó el venezolano Jacobo Borges, sólo porque me fío del juicio de Clara Diament de Sujo, pues no he visto un solo cuadro de él, nada más que fotografías". Jorge Romero Brest, "La pintura en América Latina", *Visión*, Buenos Aires, 1ro. de diciembre de 1976, p. 33. Archivo JRB (FFyL-UBA), C11-S1-a.

<sup>406</sup> Entre las obras vendidas había un Bonevardi, un Testa, un Le Parc, un Max Bill y un Daneri. Entrevista de la autora con Clara Diament de Sujo, Nueva York, 29 de enero de 2007, y registros de CDS Gallery.

<sup>407</sup> Cuestión analizada por Andrea Giunta, "Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

artistas latinoamericanos de éxito en los Estados Unidos. Los Bonino fueron –como mencionamos- quienes expusieron los objetos de su nuevo emprendimiento *Fuera de Caja*.

Romero Brest también trató con el norteamericano Edward Shaw, fotógrafo y *art dealer* que viajaba entre Estados Unidos, Chile y la Argentina y organizaba exposiciones de arte latinoamericano desde 1960. Shaw fue un importante promotor de la obra de Antonio Seguí y Guillermo Roux, cuyas figuras crecieron exponencialmente hacia mediados de los setenta. Por intermedio de Shaw, Romero Brest consiguió numerosas reproducciones de sus trabajos –hoy en el archivo fotográfico JRB- para ilustrar su libro *Rescate del arte*.

Además de constituir su propio “museo imaginario”, como él mismo afirmaba, *Rescate del arte* –anticipado por el artículo publicado en *Eco* en 1975- tuvo nuevamente el objetivo de demostrar -a través del análisis pormenorizado de algunas obras clave del siglo XX- sus tesis respecto a la paulatina destrucción del *juego dialéctico* entre creador y contemplador, situación a la que había conducido el arte moderno. En el último apartado sentenciaba el motivo por el cual el arte tradicional de la pintura, escultura y grabado seguían vigentes: eran rescatables por conservar antiguos procedimientos para concebir y hacer, aunque a su entender no satisfacían el espíritu actual. Eran los mercantes y los críticos los que mantenían en coma a un enfermo que moriría inexorablemente.<sup>408</sup>

Los artistas latinoamericanos incluidos en el ensayo *Rescate del arte* fueron precisamente aquellos que habían recibido amplio reconocimiento internacional. Entre los artistas contemporáneos, Romero Brest destacaba a Botero, Yrarrázabal, Soto, Macció, y Roux.

Romero Brest seleccionó como *rescatable* del arte latinoamericano lo que había sido avalado en el mercado internacional por las galerías y los coleccionistas - de alguna manera pautando qué tipo de imagen latinoamericana se compraba y consumía en el exterior-. Pero no dejaba de reconocer cuál era la motivación profunda que hacía que estos artistas persistieran en una práctica tradicional del arte. En 1974 escribía:

---

<sup>408</sup> Jorge Romero Brest, *Rescate del arte...*, *Op. Cit.*, s/p.

Sigamos con los artistas conservadores, no porque les satisfagan las situaciones a que se ven conducidos por el sistema creativo, sino porque su inconformidad no alcanza a éste.

Son los que siguen pintando cuadros, modelando o tallando estatuas, grabando planchas que proporcionan pocos ejemplares: mantienen los soportes y aun las modalidades de las artes visuales, pero como simulacros nada más, ya que violan las reglas que regían su existencia, subordinando la imaginación más a la ideología que al pensamiento, no para apuntar a Dios o al universo siquiera que asegura la trascendencia liberadora, sino al éxito por su *connotación comercial*.<sup>409</sup>

Es decir que, a juicio de Romero Brest, realizaban ese tipo de arte porque les garantizaba una forma de sustento. De alguna forma era lo que se producía y consumía en la actualidad, y por ello no podía obviarse. Sobre Lindner y Macció daba la poca elogiosa reflexión: "Ninguno de los dos pertenece a la gran pintura, pero sus obras son rescatables, aunque más no sea teniendo en cuenta la indigencia ontológica que nos abrumba".<sup>410</sup>

En este contexto es interesante analizar brevemente al caso de Guillermo Roux. Con una figuración fragmentada y deformante -al estilo de Cuevas-, Roux abandonó el óleo y se abocó de lleno a la acuarela, la tinta y el collage sobre papel. Expuso en Bonino en 1969 y 1972, cuando Rafael Squirru le presentó al *marchand* belga René Withofs, que llevó sus trabajos a Bruselas. Ana Ines Carcano Astor lo presentó en 1973 en la galería Marlborough de Londres. En 1975, Roux ganó el I Premio Internacional de Pintura en la XIII Bienal de San Pablo, y en 1979 el premio Palanza de la Academia Nacional de Bellas Artes. Este éxito institucional coronaba un éxito de ventas ya desde principios de la década, cuando sus acuarelas eran adquiridas por importantes coleccionistas argentinos y extranjeros.

En términos generales las pinturas de Roux de los setenta se inscribían dentro de una recuperación regional de géneros tradicionales de la pintura, como el paisaje y el retrato, en los que la figura humana era potenciada como centro de la obra. En algunas acuarelas de este artista podían observarse procedimientos que podemos

---

<sup>409</sup> Jorge Romero Brest, "Nuevas notas acerca de la creatividad", *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1974, pp. 1-2. Destacado nuestro.

<sup>410</sup> Jorge Romero Brest, *Rescate del arte...*, *Op. Cit.*, s/p.



encontrar en obras de otros latinoamericanos –Bengoechea, Sbernini, Irrarázabal–: el cercenamiento o disminución de algunas partes del cuerpo humano (*El Lector*, 1973, *El tenista*, 1974); y la síntesis de una escena a través de algunos elementos antropomórficos (*Milonguero*, 1974, *Goya y la Maja*, 1975, *Trío barroco*, 1975). La silla se convertía en el estilema de su obra, suplantando el tronco antropomórfico y la cabeza (*Madame Recamier*, 1973, *Juego Interrumpido II*, 1976) [ilustración 4.16]. Otro procedimiento que en esta época se hizo habitual en los trabajos de Roux fue reelaborar a su manera reconocidas obras capitales del arte occidental; como veremos en los siguientes capítulos, esta fue una estrategia de apropiación del arte “universal” muy difundida entre los artistas latinoamericanos de la época.<sup>411</sup>

En enero de 1976 Romero Brest escribió para *Crisis* un pequeño apartado crítico sobre Roux reseñando brevemente su muestra en la galería Rubbers. Allí reconocía la excelencia de las grandes acuarelas gracias al amplio conocimiento del oficio de la pintura. Pero no dejaba de señalar que

Roux reconoce conmigo que pinta como un pintor del pasado, aunque introduce hasta donde puede el espíritu presente. No le importa y desde el punto de vista en que se coloca tiene razón: hace buena pintura. Pero también ha de reconocer que con su pintura no echa nuevas bases a la creatividad de la hora.<sup>412</sup>

También lo mencionaba como uno de los principales pintores latinoamericanos contemporáneos en el compendio sobre arte en América latina para *Visión*. Por demostrar al menos imaginación ateniéndose a las reglas de la pintura tradicional, Romero Brest lo rescataba junto a Aizemberg, Botero e Irrarázabal:

Con alguna similitud trabaja el argentino Francisco [sic] Roux, más conocido en Europa que en su país, pintor de grandes acuarelas elaboradas como si fuesen óleos, en las que enlaza la experiencia de hombres y cosas imaginando

---

<sup>411</sup> En algunos casos estas reapropiaciones también se enmarcan en el contexto de violencia política y exilio al que muchos artistas latinoamericanos fueron arrojados: conectarse a un patrimonio universal de imágenes significó para algunos la posibilidad de reestablecer una identidad cultural común en un país extranjero. Cfr. María Teresa Constantín, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, *Cat. Exp.*, Fundación Imago/Osde, Buenos Aires, 2006, pp. 13-15.

<sup>412</sup> Jorge Romero Brest, “Otro gran pintor argentino”, *Crisis*, No. 33, Buenos Aires, enero de 1976, p. 73.

nuevos hechos vitales. Cuatro pintores que no vacilo en presentar como los más valiosos en el momento actual por el modo como respetan las leyes del cuadro.<sup>413</sup>

Romero Brest llegó, incluso, a incorporar una de sus obras, *La visita* (1975), en *Rescate del arte*. Sobre su obra escribía:

Roux es el menos irónico y el que menos se funda en la deformación. Con técnica depurada por el conocimiento de la pintura del pasado, empleando un procedimiento infrecuente para hacer grandes cuadros como es la acuarela, lo construye por medio de enlaces subrepticios de formas, y crea un ambiente de surrealidad. Pintura elíptica pero con suficientes elementos para recomponer el tema —es su modo de ironizar— que encierra secretos inagotables de factura sensible. Quizá sea más pícaro que Botero todavía.<sup>414</sup>

El rumbo hacia el que apuntaba el consumo de obras de arte se convirtió en un factor de gran importancia para evaluar la situación actual de la escena artística, pero esas mismas obras que eran analizadas para comprender que estaba pasando, no eran aceptadas como artísticas. Romero Brest mantenía la coherencia entre sus escritos teóricos y las pocas intervenciones como crítico de arte. Esa “vuelta” a la pintura y demás técnicas tradicionales era interpretada, desde su marco conceptual aún evolucionista, como un retroceso inaceptable. El cuadro de caballete no había muerto por cierto, pero eso ya no era arte: era buena pintura.

## Conclusión.

La acentuación del proceso creativo del objeto y la delimitación entre diseñador profesional y artista que Romero Brest se esmeró en subrayar en “El artista como renovador” estaba en total consonancia con convicciones basadas en la filosofía existencialista: ello constituyó un cimiento modernista inquebrantable en su obra teórica, que no le permitió despojarse de la filosofía del sujeto. También su manera de

---

<sup>413</sup> Jorge Romero Brest, “La pintura en América Latina”..., Art. Cit., p. 35.

<sup>414</sup> Jorge Romero Brest, *Rescate del arte...*, Op. Cit., s/p.

concebir la triple relación entre artista, contemplador y obra -elemento "cuña"<sup>415</sup> entre ambos- develaba la perspectiva modernista de su mirada sobre las producciones del arte.

Un concepto sintético de la dialéctica -es decir, no frankfurtiano- predominaba en sus tesis.

Recuerdo al respecto que oposición dialéctica no significa exclusión recíproca de los contrarios sino *interacción de los mismos para conciliarse*.

Y que por cierto se concilian, cuando el creador manifiesta su *síntesis* en la obra que hace y el contemplador la suya en el modo de gozarla, aunque se vuelvan a oponer en la próxima obra o en la próxima contemplación.<sup>416</sup>

Esta concepción le dificultaba la aceptación de las propuestas artísticas conceptuales, al tratarse de un arte que no perseguía la síntesis. Fundándose en una filosofía que daba preeminencia al sujeto, Romero Brest no encontró en las propuestas contemporáneas de vanguardia la realización plena de su ideal:

Después se podrá pensar en los símbolos, quizá superando la trascendencia espiritualista pero sin caer en la inmanencia materialista, para hallar el punto de equilibrio que eliminará definitivamente las antinomias: trascendencia-inmanencia, sujeto-objeto, individuo-sociedad.<sup>417</sup>

Sus reparos para con el diseño y su insistencia en que fueran artistas los que llevaran a cabo la estetización total de lo real lo conectaban todavía a la utopía de las vanguardias constructivistas.

Al no aceptar la permanencia de las obras de arte que hacían uso de técnicas tradicionales, Romero Brest no pudo desembarazarse de una concepción moderna, que tenía todavía entre sus objetivos el desarrollo evolutivo y no repetible del arte.

Las conclusiones a las que arribaba Romero Brest a inicios de los setenta -la necesidad de un desprendimiento cultural de las metrópolis- no distaban mucho de la ideología de la época en la región. Sus análisis de la escena del arte latinoamericano

---

<sup>415</sup> Romero Brest adoptaba este término de Pierre Francastel.

<sup>416</sup> Jorge Romero Brest, "Nuevas notas acerca de la creatividad...", Art. Cit. Destacado nuestro.

<sup>417</sup> Jorge Romero Brest, "La conciencia frente al arte y la tecnología...", Art. Cit., p. 57.

contemporáneo –que nunca habían soslayado la imbricación entre lo artístico y lo social, y que, como vimos, estaban estrechamente conectados con sus reflexiones de fines de los sesenta- lo conducían a concluir una desconexión cultural absoluta entre América latina y Occidente, y la necesidad de echar nuevas bases –teóricas y artísticas- para lograr la independencia cultural de Latinoamérica. En los sesenta, Romero Brest había buscado proyectar el arte argentino a la esfera internacional, confiando en las manifestaciones de vanguardia. A su entender, ello había sido logrado en parte con las *Experiencias* del Di Tella y la gravitación internacional de los artistas allí surgidos. En los setenta, sus elecciones –estéticas y teóricas- abandonaron las experiencias de avanzada, y pretendieron recuperar un proyecto moderno que ya había demostrado su fracaso. En este sentido, durante la década del setenta la posición de Romero Brest se volvió cada vez más conservadora. Sus ideas revelan la desilusión frente al fracaso del proyecto desarrollista moderno en la región, y constituyen una excelente representación de la reacción conservadora que los cambios epistémicos provocaron en la vieja generación de la crítica de arte latinoamericana.

## **Tercera parte. El arte como representación de la identidad cultural latinoamericana.**

### **Capítulo cinco. Arte latinoamericano y colonialismo cultural: Marta Traba.**

#### **Introducción**

Hasta la década del '80, los críticos de arte latinoamericano creyeron en el arte como una dimensión directamente representativa de la cultura; confiaron en que podía y debía *traducir plásticamente* la realidad social y política de su creador; pensaron que era valioso en tanto *hablaba la historia*. La tercera parte de esta tesis remite a ese tiempo y a esa forma de discutir el arte latinoamericano. Relata la ansiedad y disyuntivas que provocó en algunos de los protagonistas de la escena artística regional la sensación de vivir en una América latina cada vez más implicada en los acontecimientos globales.

Los cambios en la arena política, económica y cultural que se produjeron entre los años sesenta y setenta, hicieron de la presencia de los Estados Unidos en la región una realidad claramente palpable, y reinstalaron los debates sobre la autenticidad del arte latinoamericano. Por ello, la relación entre el artista y el medio fue una cuestión muy debatida en la época. Marta Traba fue la precursora de este debate en los sesenta: a su juicio, se estaba frente a un nuevo proceso de colonización cultural de los Estados Unidos en América latina. Su preocupación era la homogeneización absoluta de las propuestas plásticas, y la pérdida de independencia creativa en los artistas latinoamericanos, síntoma de lo que sucedía en el ámbito más general de la cultura. A partir de allí, su compromiso con la tarea intelectual no se mantuvo dentro de los límites del campo artístico; se convirtió en compromiso político y ético.

Fue político en cuanto su reflexión sobre la práctica artística y crítica tuvo siempre, como gran marco general, las opciones entre socialismo y capitalismo que se le presentaban a los países latinoamericanos, y, como objetivo, la función que asumiría el arte en estos contextos. Fue ético al considerar que, dada la coyuntura crítica de América Latina, los artistas no podían dar la espalda a sus países de origen.

Tenían el deber de crear para estimular la capacidad crítica de su público. *Ir contracorriente* de lo que el sistema proponía debía ser la función negativa básica del arte en Latinoamérica. De aquí su sistemático rechazo a la concepción del arte como juego. Traba se atuvo siempre a una oposición diametral entre ambos: el arte debía estimular el conocimiento y la crítica, no transformarse en entretenimiento.

Para ello, Traba intentó, recurriendo a estereotipos y esquematismos vigentes en el imaginario de la época, configurar un discurso latinoamericanista unificado, una tesis esencialista en base a una idea de identidad cultural que anhelaba en el fondo mantener la unidad de ese ser resquebrajado. Propuso pensar las diferencias culturales entre EE.UU. y América latina en base a algunas cuestiones claves: la importancia concedida por los artistas a técnicas tradicionales o a las nuevas tecnologías; la función del arte dentro de la cultura; y la relación entre arte y comunidad.

Sin embargo, el fracaso de las utopías políticas, económicas y culturales que quedó en evidencia a inicios de los setenta, la obligaron a replantear sus tesis y a adaptarlas a las nuevas situaciones: de lo contrario, ya no quedaría más arte latinoamericano por defender. El planteo polarizado fue matizado y modernizado a lo largo de la década del setenta, a través de un nuevo uso de la idea de bloques regionales, la consideración de comportamientos estéticos en vez de sus antiguas predilecciones por estilos, una nueva forma de pensar la resistencia, y el rescate de cierta vanguardia en América latina.

En este proceso, su trabajo buscó desestimar los juicios de proyección universalista y construir una metodología crítica que ponderara la diversidad cultural de la región latinoamericana –punto en común con Juan Acha-; anticipó así perspectivas que fructificarán en la década venidera en la interpretación del arte latinoamericano.

### **De la *estética del deterioro* a la *resistencia*. El arte de Ramírez Villamizar.**

Cuando Marta Traba llegó a Bogotá, en 1954, la escena artística local se hallaba aún bajo la égida simbólica del muralismo mexicano, encarnado en la figura de pintores como Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez, Gonzalo Ariza e Ignacio Gómez Jaramillo. Fue entonces que Marta Traba tuvo la oportunidad de desplegar el bagaje teórico acumulado durante los años previos de estudio. Sus marcos analíticos de referencia eran: primero, la estética de Croce, que aprendió en Buenos Aires con su

profesor de historia del arte, Jorge Romero Brest; luego, la sociología del arte aprendida con Pierre Francastel en L'École de Hautes Études de Paris, y la ampliación de sus estudios de estética con René Huyghe en L'École du Louvre, también en Paris. Desde las páginas del diario *El Tiempo*, Traba defendió la autonomía del arte y su sustento en valores universales que transcendían tiempo y lugar. Dentro de un marco claramente eurocéntrico y modernista, erigió en principios fundamentales de la crítica de arte la objetividad y el conocimiento de las corrientes de arte internacionales: éstos eran los instrumentos más adecuados para reconocer los valores y el grado de calidad de las expresiones artísticas locales.<sup>418</sup> Los enfrentamientos que la crítica mantuvo con los artistas de la generación surgida en los años veinte se ventilaban periódicamente en la prensa, la radio y la televisión. En 1960, con motivo de la participación de Colombia en la Bienal de México, Traba seleccionó a Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Wiedemann y Fernando Botero. Ello provocó una áspera polémica que derivó en la ruptura total entre ambos grupos, y en el sistemático borramiento histórico de aquellos de la modernidad colombiana en sus publicaciones sucesivas.<sup>419</sup> Las razones de Traba eran dos: que estas figuras todavía imponían en la plástica colombiana la preeminencia de una figuración heroica y nacionalista comprometida con programas sociales y políticos; y que alguno de esos artistas –Gonzalo Ariza y Carlos Correa– ejercían al mismo tiempo la crítica periodística, hecho que viciaba de subjetividad cualquier juicio crítico posible.

El triunfo de la Revolución Cubana (1959), la rápida y desordenada modernización de las urbes latinoamericanas y la emergencia de una vigorosa narrativa en Latinoamérica fueron fenómenos que, a inicios de los sesenta, contribuyeron en forma decisiva a delinear una visión utópica del destino común del continente y de la existencia de una identidad regional en el imaginario de muchos intelectuales latinoamericanos. El segundo fenómeno fue tan importante como los otros: si bien en principio iría en contra de un reagrupamiento regional, es fundamental –como hemos sostenido al inicio de este trabajo– para comprender los mecanismos psicológicos de defensa de un grupo cuya identidad cultural sintió

---

<sup>418</sup> Esta primera época ha sido exhaustivamente analizada por Florencia Bazzano-Nelson, *Theory in Context: Marta Traba's Art Critical Writings and Colombia, 1945-1959*, Tesis Doctoral, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 2000; "Marta Traba: En defensa de la crítica de arte", *The Conundra of Vision: Reflexivity in Latin American Visual Culture*, Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities, University of Cambridge, 18/19 de febrero de 2005.

<sup>419</sup> Para seguir las particularidades del enfrentamiento que Marta Traba sostuvo con estos artistas, véase Álvaro Medina, "La historia no se oculta. Marta Traba tenía razón", *Mundo*, No. 5, Bogotá, pp.29-33.

*atacada* y tuvo la necesidad de autodefinirse por oposición a un *Otro* cultural que apareció, por ende, como diametralmente distinto.

Luego de una serie de visitas a exposiciones grupales de artistas latinoamericanos durante 1964, Marta Traba quedó convencida de que se estaba frente a un verdadero conflicto entre culturas. ¿Qué se podía deducir del desarrollo cultural de la región al estudiar su arte? ¿Demostraban las artes plásticas la independencia y vitalidad de la literatura? Algunos artistas parecían más preocupados, de acuerdo a la crítica, por estar al día con los estilos vigentes en los Estados Unidos que por realizar un trabajo que representara auténticamente la propia realidad. Las capacidades demostradas por el continente a través de la nueva literatura no encontraban su contraparte en las artes plásticas, cuyas manifestaciones más visibles no lograban distinguirse de las corrientes internacionales. En una sucesión de artículos y conferencias, Traba propuso sus nuevas ideas respecto de lo que llamó la “estética del deterioro”: la nueva estética que se expandía en el continente americano basada en el veloz recambio de la moda, y que ya no reflejaba los valores permanentes del arte.<sup>420</sup> El viaje de Traba a los Estados Unidos en 1961 le permitió familiarizarse con las ideas del crítico de arte Clement Greenberg y el periodista y editor Dwight MacDonald. Ambos –Greenberg desde la teoría y crítica del arte, McDonald desde la teoría de la comunicación- analizaron los procesos de modificación perceptual causados por la industria cultural y los cambios que ellos produjeron en el consumo cultural en general y la apreciación visual en particular. Sus conclusiones sirvieron a Traba para analizar el nuevo proceso latinoamericano.

Desde su concepción inicial, la *estética del deterioro* estuvo asociada a la consideración de la tradición precolombina como decidido condicionante de la identidad cultural. En la solidez de esta tradición se afianzaba la resistencia frente al colonialismo cultural. En ciertas áreas –México, Perú, Ecuador, Bolivia, Centroamérica- *lo precolombino* podía reconstruirse a través del testimonio de textos, edificios y objetos y constituía una vivencia que servía de marco a la vida contemporánea. La aparente carencia de culturas precolombinas en otras áreas americanas –Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela- dejaba a éstas desguarnecidas

---

<sup>420</sup> Para un seguimiento detallado véase Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, prólogo a Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (reedición del original de 1973), pp. 18-20.



frente a las sucesivas invasiones estéticas. La continuidad de lo precolombino condicionaba a las obras contemporáneas dentro de un ambiente particular: los antecedentes culturales de la región las protegían del mimetismo con el arte norteamericano.<sup>421</sup>

A partir de esta instancia, la cultura se volvió para Traba una manera directa de hacer una radiografía del estado de un país. En "Proposición crítica sobre el arte colombiano",<sup>422</sup> cuestionó la continuidad de la historia del arte de Colombia y, a través de una revisión del período precolombino, colonial y moderno, desnudó la disociación entre el arte y la vida nacional en el país. Al reevaluar esa historia, propuso una nueva forma de historiar el arte que no buscara ser un artículo de fe, sino un cuestionamiento realmente crítico de lo sucedido hasta entonces; caracterizó las formas de la cultura como una manera directa de acceder a la comprensión del ser nacional. En el caso colombiano, ese ser era impersonal y estaba gravemente fragmentado por los sucesos políticos.

Los argumentos de valor se hicieron cada vez más importantes para teorizar el arte latinoamericano y evaluar hasta qué punto éste era valioso para su propio medio. Traba tomó de Lefèvre las clasificaciones del objeto como obra, producto y cosa,<sup>423</sup> y los motivos principales por los que se otorgaba usualmente valor a las obras de arte (en relación con el medio al que ésta pertenecía, y en relación con la situación actual del arte).<sup>424</sup>

El arte del colombiano Eduardo Ramírez Villamizar ilustraba elocuentemente sus observaciones. Para Traba, la obra de este artista era valiosa porque lograba establecer un vínculo —por "contradicción dialéctica"— con el medio colombiano, así como también con el estado de cosas en la escena artística internacional. Dentro de la lingüística estructural, el problema del valor remitía al contexto: el valor provenía de

---

<sup>421</sup> Marta Traba, "La lucha contra el mimetismo en el arte", *La Nueva Prensa*, Bogotá, 1965. Tomado de Emma Araújo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, pp. 213-215.

<sup>422</sup> Marta Traba, "Proposición crítica sobre el arte colombiano", *Eco*, Bogotá, Vol. 10, No. 6, abril de 1965, pp. 682-697.

<sup>423</sup> Traba consultó de Henri Lefebvre su *Contribución a la estética*, Buenos Aires, Procyon, 1956; y *Lenguaje y sociedad*, Proteo, Buenos Aires, 1967.

<sup>424</sup> Véanse los apuntes personales para dictado de clases sobre Ramírez Villamizar, Archivo Marta Traba, Bogotá (de aquí en adelante Archivo MT). Lamentablemente el archivo Marta Traba no ha sido aún sistematizado; por lo tanto los apuntes y cursos que se citarán no llevan fecha ni codificación. Fueron ubicados cronológicamente a través de referencias cruzadas con su biografía personal.

la relación recíproca de las piezas de la lengua.<sup>425</sup> Este fue otro esquema de análisis que Marta Traba también tuvo en cuenta al justificar el valor de las obras.

El arte como representación del medio nacional: así interpretó tanto el arte de Villamizar como la pintura de Botero. En un artículo sobre arte colombiano escrito especialmente para la revista *Eco* en 1969,<sup>426</sup> Traba reafirmó la obligación del crítico de aproximarse a las cuestiones artísticas desde una perspectiva más amplia que implicara el análisis del medio en el que habían sido concebidas. En el estudio de la estética boteriana, Traba encontró todas las características que definían la vida en Colombia:

El gran recorrido de la pintura de Botero, que comienza en Mantua con los Gonzaga y termina en Nueva York con la *Familia presidencial* nunca ha salido, en el fondo, de Colombia. La ha expresado siempre a través de posiciones radicales: deformación, tremendismo íntimo, incongruencia, apoteosis, inutilidad de la acción, parálisis, humor grave, grotesco brutal...<sup>427</sup>

En este texto Traba ponía en juego una metodología crítica muy habitual: analizar en paralelo la obra de un artista plástico —en este caso, Botero—, y la de un escritor —García Márquez—, y trazar los elementos comunes a ambas que dibujaban la idiosincrasia nacional.<sup>428</sup> Este interés por deducir el carácter de la cultura de un país de sus manifestaciones artísticas anticipaba su paulatino desarrollo hacia una forma de análisis sustentada —como vimos en el primer capítulo— en la teoría de la dependencia.

Su concepción de un arte de la resistencia en América latina —que la historiografía ha situado aproximadamente en 1970— se desarrolló a partir de la tesis de un proceso de difusión de una estética del deterioro entre los artistas de la región (cuestión en la que nos detuvimos en el capítulo tres). El arte de la resistencia —simbolizado en la pintura de artistas como Alejandro Obregón o José Luis Cuevas— se oponía a una actitud de entrega y capitulación ante la avasalladora invasión y las tentaciones por amalgamarse a las últimas corrientes del arte internacional que

---

<sup>425</sup> Traba se sirvió de Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

<sup>426</sup> Marta Traba, "Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar", *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, No. 112, Tomo XIX, agosto de 1969, pp. 354-386.

<sup>427</sup> Art. Cit., pp. 373-374.

<sup>428</sup> Su formación como licenciada en letras fue una instancia importante en su historia intelectual.

llegaban a Latinoamérica disfrazadas en forma de premios, becas, viajes y reconocimientos de diverso tipo.

La construcción del concepto de resistencia tuvo una vertiente claramente filosófica. Ya se ha señalado justamente la impronta de la estética de Adorno en dicha noción.<sup>429</sup> Uno de los textos clave que ayudó a Marta Traba a definir la noción de resistencia fue un ensayo de Adorno en el que el filósofo pensaba de qué manera el artista podía cumplir una función verdaderamente social en la realidad contemporánea. Se trataba del “Ensayo sobre Valéry” –conocido también como “El artista como lugarteniente”-. La editorial Ariel lo publicó en 1970 en Buenos Aires bajo el título *Crítica cultural y sociedad*.<sup>430</sup>

Marta Traba habló por primera vez de resistencia en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, ensayo de historia y teoría del arte<sup>431</sup> que abarcó las décadas de 1950 y 1960 en América latina. El manuscrito preparatorio se realizó en base a textos anteriores (entre ellos, *La pintura nueva en Latinoamérica*, de 1961), que Traba debió revisar para la última versión de *DDV* entre 1970 y 1971.<sup>432</sup> En la introducción, de neto corte teórico, Traba dividió el territorio latinoamericano en áreas abiertas y áreas cerradas, siguiendo las pautas planteadas a mediados de los sesenta en los artículos que mencionamos previamente (“La lucha contra el mimetismo en el arte” y “Proposición crítica sobre el arte colombiano”). Así, las áreas cerradas estaban conformadas por los países con una fuerte tradición precolombina, que las protegía del ingreso irrestricto de influencias extranjeras. Las áreas abiertas en cambio, al no contar con esta tradición, se mostraban como los territorios de máxima penetración. El esquema se presentaba dentro de un marco con una fuerte connotación de valor positiva (en el caso de las áreas cerradas) y negativa (en el caso de las áreas abiertas). Es probable que un uso laxo y asistemático del término resistencia a mediados de los sesenta -en conexión con su idea sobre la estética del deterioro-, se

---

<sup>429</sup> Héctor Olea sugiere la conexión con ciertos conceptos presentes en *Teoría Estética*. Nota editorial a Marta Traba, “Furniture as frame” (traducción al inglés del capítulo 5 “Los muebles”, del libro de Marta Traba *Los muebles de Beatriz González*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1977) en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America*, Yale University Press y The Museum of Fine Arts, Houston, New Haven y Londres, 2004, p. 153.

<sup>430</sup> Véanse sus notas al “Ensayo sobre Valéry” de Adorno, Archivo MT.

<sup>431</sup> Aunque habitualmente se hace referencia a este libro como un trabajo de historia del arte, preferimos esta doble inscripción de género, cuestión a la que haremos alusión más adelante.

<sup>432</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen...”, Art. Cit., p. 26. Remitimos al lector a este artículo para un análisis exhaustivo de *DDV*, en donde se observan los cambios entre la primera y la segunda versión, en la que se incorpora el término *resistencia*.

fortaleciera y cobrara verdadera entidad luego de la lectura de "El artista como lugarteniente". Fue un momento en el que, como veremos más adelante, Traba concibió un replanteo de la función social del artista en vista de los cambios y sucesos artísticos y políticos que se precipitaron en Latinoamérica a inicios de los setenta (fundamentalmente, la fuerte polarización política que llevó a algunos países a transformarse en estados socialistas, y a otros en regímenes dictatoriales de derecha).

Es necesario citar algunos pasajes extensos de dicho ensayo, para palpar en el texto adorniano el espíritu combativo que recuperará la noción trabista de resistencia.

Adorno observaba:

Aquí se descubre por fin completamente el contenido en verdad social de Valéry. Valéry pone a la antípoda las modificaciones antropológicas ocurridas bajo la cultura de masas de la era industrial tardía, dominada por regímenes totalitarios o *trust* gigantescos, y que reduce a los hombres a mero aparatos de recepción, a puntos referenciales de *reflejos condicionados*, y prepara así la situación de ciego dominio y nueva barbarie. El arte que él muestra a los hombres, tal como éstos son, significa fidelidad a la imagen posible del hombre. La obra de arte que exige lo sumo, tanto de la propia lógica y de la propia concordancia cuanto de la concentración del que la recibe, es para Valéry símbolo del sujeto dueño y consciente de sí mismo, de aquel que **no capitula**. No casualmente cita con entusiasmo una declaración de Degas **contra la resignación**. Su obra entera es toda ella una protesta contra la mortal tentación de hacerse **las cosas fáciles** renunciando a la felicidad total y a la verdad entera. Mejor perecer en lo imposible. El arte densamente organizado, articulado sin lagunas y sensualizado precisamente por su fuerza de conciencia, ese arte que busca Valéry, es apenas realizable. Pero ese arte encarna la **resistencia** contra la presión indecible que el mero ente ejerce sobre lo humano. Ese arte está en representación de aquello que podríamos ser. **No atontarse, no dejarse engañar, no colaborar**: tales son los modos de comportamiento social que se decantan en la obra de Valéry, **la obra que se niega a jugar el juego del falso humanismo, del acuerdo social con la degradación del hombre**. Construir obras de arte significa para él negarse al opio en el que se ha convertido el gran arte de los sentidos desde Wagner,

Baudelaire y Manet; defenderse de la humillación que hace de las obras, medios y de los consumidores víctimas del tratamiento psicotécnico.

[...] El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasividad / actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total.

[...] Su subrayar técnica y racionalidad frente a la mera intuición que se trata de integrar; su destacar el proceso diferente a la obra ya lista para siempre: todo eso no puede entenderse del todo sino sobre la base del trasfondo del juicio de Valéry acerca de las amplias tendencias de desarrollo del arte más reciente. En este arte percibe Valéry una retirada de las fuerzas constructivas, una **entrega a la receptividad sensible** -en una palabra y en verdad, la debilitación de las fuerzas humanas, del objeto total al que Valéry refiere todo arte.<sup>433</sup>

En esta extensa cita se pone en evidencia la complementariedad entre las ideas de entrega y resistencia, así como el compromiso ético y político que está en la base de esta última.

Por otra parte, el concepto de resistencia aparecía asociado en los apuntes de Traba a las nociones de entropía y orden, por lo que puede pensarse que su acepción original fue también antropológica.<sup>434</sup> Claude Lévi-Strauss incorporó a sus teorizaciones sobre las sociedades y sus movimientos históricos las ideas de entropía y simetría provenientes de la termodinámica y la teoría de la comunicación, buscando generar modelos de análisis social que permitieran combinar categorías sincrónicas (irreversibles), como la de estructura, y diacrónicas (reversibles) como la de medida.<sup>435</sup> La entropía era la medida de desorden en un sistema -de acuerdo a la teoría de la termodinámica-, o el grado de incertidumbre que existe en una señal -

---

<sup>433</sup> Theodor Adorno, "El artista como lugarteniente", *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Buenos Aires, 1970, pp. 187-201. Los destacados son nuestros y apuntan a remarcar algunas expresiones que fueron frecuentemente utilizadas por Marta Traba en los setenta.

<sup>434</sup> Véanse los apuntes de trabajo sobre las nociones de entropía y orden. Archivo MT.

<sup>435</sup> Lévi-Strauss reconocía como antecedentes fundamentales a *Cybernetics*, de N. Wiener (1948), *The Mathematical Theory of Communication*, de C. Shannon y W. Weaver (1950), y *Theory of Games and Economic Behaviour*, de J. von Neumann y O. Morgenstern (1940). Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pp. 255-258. Véase sobre este punto Mauro W. B. de Almeida, "Simetría e entropía: sobre a noção de estrutura de Lévi-Strauss", *Revista de Antropologia*, UNICAMP, vol. 42, n.1-2, São Paulo, 1999.

según la teoría de la información-: la poca entropía a nivel de las relaciones sociales y la poca presencia de orden a nivel de la cultura producían el estado de subdesarrollo en las sociedades latinoamericanas, estado que creaba una precondition favorable a la resistencia.<sup>436</sup> La resistencia era también esa impermeabilidad, esa baja reversibilidad de los procesos sociales en las áreas con fuerte raigambre precolombina. Recientemente la historiografía del arte moderno ha señalado las alternantes oscilaciones de las teorías críticas modernistas hacia el eje temporal y espacial.<sup>437</sup> En el contexto de la teoría del arte latinoamericano, Marta Traba se destacó por buscar establecer relaciones claras de sentido entre el arte y su contexto cultural de producción. Su pensamiento modernista privilegió un modelo teórico apoyado en el eje espacial, si bien readaptando muchas de las ideas del modelo teórico evolutivo.

En resumen, Traba elaboró el concepto de resistencia a partir de un conglomerado de ideas que combinaba la perspectiva sociológica, filosófica, antropológica en función de un enfoque cultural. Fue una elaboración compleja de carácter estético, político, antropológico y ético mediante la cual buscó, antes que nada, definir cuáles eran las distintas funciones que el artista estaba llamado a cumplir en la sociedad latinoamericana, que se debatía entre el modelo capitalista y el socialista. En particular, la proveniencia antropológica del término nos será útil más adelante, cuando analicemos el replanteo de esta noción a mediados de los setenta.

Aquí es pertinente nuevamente referimos a la ejemplaridad que representaba para Traba el artista colombiano Eduardo Ramírez Villamizar. “Resistir el juego del desprestigio, el descrédito del artista, es no hacerle el juego [al sistema]”<sup>438</sup> apuntaba la crítica en sus notas sobre Adorno. Villamizar –junto a Fernando Botero, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Edgar Negret y Alejandro Obregón- era para Traba un ejemplo de prudencia y resistencia frente al vanguardismo, dado que adoptaba una solución plástica geométrica –es decir, una solución actual-, pero sin plegarse a los últimos hallazgos de los cultores del minimal y el op art. La pintura abstracta de Ramírez Villamizar desoía las audacias del *hard edge* al estilo Noland o Kelly –que empujaban la pintura al desborde del marco y fuera del cuadro- y mantenía, dentro de la estricta geometría, la cautela compositiva.

---

<sup>436</sup> Marta Traba, “Modos de funcionamiento de la colonización”, apuntes para curso. Archivo MT.

<sup>437</sup> Véase por ejemplo Hal Foster, *The return of the real. Art and theory at the end of the Century*, October Books, Nueva York, 1996; y Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, Oxford History of Art, Oxford, 1998.

<sup>438</sup> Véase cuaderno de notas, Archivo MT. Destacado en el original.

Otro elemento importante para valorar la obra de un artista era, a juicio de Marta Traba, el grado de participación del espectador en el trabajo. La relación creador-espectador debía mantener un equilibrio que aceptara una participación moderada. Si ese equilibrio se rompía, se corría el riesgo de que el creador perdiera en absoluto su función, el espectador terminara haciendo todo y el arte, en consecuencia, se empobreciera. De aquí su rechazo hacia las manifestaciones más extremas de las últimas vanguardias como el *happening* y el *body art*: en ellas el espectador se convertía en protagonista. Cuando Ramírez Villamizar había pasado de la bi a la tridimensión, lo había hecho sin comprometer físicamente al espectador: el suyo era una arte obstinado en transmitir un orden racional por las vías tradicionales.<sup>439</sup> [ilustración 5.1] Se trataba de un artista que no generaba ambigüedades visuales, que no buscaba provocar al espectador con juegos de astucia.

También era fundamental que el hacer artístico fuera el resultado de un proyecto, no simplemente un hacer improvisado: para Traba, eso era lo que había llevado a los tan frecuentes *excesos*. Todas estas características, que englobaban un proceso de “pensar y hacer”, convertían a la obra de arte en un objeto cultural de acuerdo a las definiciones de Lefèvre.

Con esta sobreabundancia de definiciones y delimitaciones, Traba buscó recortar el campo de lo artístico sobre el trasfondo de dos fenómenos: la explosión de propuestas de vanguardia en las que los efectos sensoriales y la espectacularización estaban a la orden del día —como en el caso del cinetismo venezolano y los *happenings* argentinos—, y la masificación de productos *kitsch* y *camp*. Ambos fenómenos desdibujaban peligrosamente las fronteras del arte.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> Marta Traba, “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana...”, Art. Cit., pp. 379-381.

<sup>440</sup> El análisis del contexto en el que se produjo el fenómeno de expansión del cinetismo venezolano cegó, por un lapso, a la crítica, en cuanto a las posibilidades cognitivas concretas a las que otras prácticas cinéticas habían apuntado conscientemente. Para los grupos cinéticos italianos, por ejemplo, no se trataba solamente de producir estímulos sensoriales, sino de provocar al espectador para que éste reflexionara críticamente sobre los efectos perceptuales, y comprendiera el origen de éstos. Se esperaba que los espectadores dejaran liberar más fácilmente su imaginación y establecer todas las asociaciones que esas imágenes trajeran a la mente. Bruno Munari, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1980 (1ª Edición 1968).

## El “caso Padilla”: decepción de los intelectuales con Cuba y cambio del escenario político en Latinoamérica.

En 1966 Traba abrazó plenamente la causa de la Revolución Cubana: en ella reconoció un proceso esperanzador que conjugaba socialismo y libertad, y que, en este sentido, se diferenciaba de sociedades como la rusa, en las que la causa de la revolución había terminado ahogando las posibilidades creativas del arte y sometiendo a persecución a sus artistas e intelectuales. Fue el año en que viajó a Cuba para recibir el Premio “Casa de las Américas” por su novela *Las ceremonias del verano* y en el que conoció a quien sería algunos años más tarde –en 1969- su segundo esposo, Ángel Rama, el notable escritor y crítico literario uruguayo, director de la sección literaria del influyente semanario *Marcha* desde 1959. En 1966 estalló también el escándalo a raíz del develamiento, por parte del *New York Times*, del financiamiento de la CIA al Congreso por la Libertad de la Cultura, patrocinador de la revista literaria *Mundo Nuevo*, dirigida por el uruguayo Emir Rodríguez Monegal y editada en París. El incidente favoreció el abroquelamiento de prestigiosos escritores e intelectuales latinoamericanos tras la causa cubana y numerosas renunciaciones a colaborar en *Mundo Nuevo*. Quizás fue este el momento más alto de adhesión a dicha causa.<sup>441</sup>

Sin embargo, desde 1968, con el abierto apoyo de Fidel a la invasión rusa en Checoslovaquia, y las intervenciones directas del estado cubano en cuestiones de índole cultural, crecieron las inquietudes entre los mismos cubanos.<sup>442</sup> En 1971 un episodio sucedido en territorio cubano –denominado luego el “caso Padilla”–, al que se le dio amplia difusión en toda Latinoamérica, modificó sustancialmente el balance de poder simbólico en la región. El gobierno cubano acusó de contrarrevolucionario al poeta Heberto Padilla –ganador del Premio de Poesía “Julián del Casal” correspondiente a 1968 otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con el libro *Fuera del juego*– y, como consecuencia de ello, lo encarceló. Al salir de prisión, en un plenario de la UNEAC, Padilla realizó un acto de contrición pública, una declaración autocrítica que recordaba peligrosamente los procesos

---

<sup>441</sup> Para este tema véase María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997; también Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

<sup>442</sup> Manuel Díaz Martínez, “Intrahistoria abreviada del caso Padilla”, [www.literatura.us/padilla/diaz.html](http://www.literatura.us/padilla/diaz.html).



soviéticos de los años treinta y que ponía en evidencia la progresiva “estalinización” de la vida cultural en Cuba. Las reacciones fueron varias, entre ellas la renuncia de Vargas Llosa al comité de redacción de la revista *Casa de las Américas*. Poco después, sesenta y un intelectuales europeos y latinoamericanos enviaron una carta a Fidel Castro comunicándole su enérgico rechazo y su indignación por lo sucedido a Padilla. En *Marcha*, Rama publicó un artículo en el que analizaba el caso Padilla como un síntoma del peligroso viraje en la política cultural cubana ya desde 1968.<sup>443</sup>

El acontecimiento produjo un profundo malestar en la intelectualidad latinoamericana: las esperanzas puestas en la revolución cubana parecían desvanecerse.

En una entrevista realizada por un periódico costarricense, Marta Traba, Fernando de Szyszlo y José Luis Cuevas —jurados de la *I Bienal Centroamericana de Pintura*— se refirieron a la decepción que ello había producido en el continente; quedaba depositar sus esperanzas por el futuro político de Latinoamérica en el nuevo gobierno socialista de Allende en Chile.<sup>444</sup>

Otro acontecimiento importante que marcó una modificación significativa del posicionamiento de algunos intelectuales latinoamericanos —entre ellos Marta Traba— fue la proclama de un programa destinado a la cultura, presentado públicamente por el Congreso de la Educación cubano en abril de 1971. Allí se trazaba un programa de trabajo que Traba rechazó, considerando que uno de los vicios más nefastos de la aplicación del socialismo a las actividades culturales era el de programar de antemano una cierta conducta a seguir para el intelectual o el artista. La experiencia rusa era la mejor prueba de que el verdadero arte no podía desarrollarse sino en un ambiente de libertad plena, sin ningún tipo de condicionamientos.<sup>445</sup>

A los sucesos cubanos se sumaban las noticias que se difundían internacionalmente desde 1968 respecto a la escalada del totalitarismo en el régimen soviético: la entrada de los tanques rusos en Checoslovaquia, el develamiento de la existencia de sistemas de represión organizados por el estado ruso —los denominados

---

<sup>443</sup> Rosario Peyrou (Ed.), *Ángel Rama. Diario 1974-1983*, Ediciones Trilce y Fondo Editorial La Nave Va, Caracas, 2001, p. 15.

<sup>444</sup> Carlos Francisco Echeverría, “Marta Traba, José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo [sic] hablan de Bienales, premios, jurados, enemigos, trucos, proveniencias, arte, Cuba, Perú y Chile”, *Universidad*, Costa Rica, 27/09/1971, p. 11. Archivo MT.

<sup>445</sup> Art. Cit., p.11.

*gulags*<sup>446</sup> y las evidencias sobre persecuciones políticas a intelectuales por parte del régimen comunista.

En *Plural*, la revista cultural mexicana dirigida por Octavio Paz, se dedicó en 1974 buena parte del número de marzo a la discusión del libro de Solzhenitsyn y al proceso sufrido por el régimen soviético a lo largo del siglo XX hacia un sistema cada vez más totalitario.<sup>447</sup>

En Latinoamérica, el estallido revolucionario en Chile, los golpes de estado en Brasil, Bolivia y Uruguay, y el régimen reformista militar en Perú, desnudaban los conflictos sociales y políticos en la región y generaban serios interrogantes sobre el modelo de sociedad que prevalecería finalmente. La misma fragmentariedad en la vida personal de Traba -que recibió orden de expulsión de Colombia en 1967 (luego revocada por el presidente Lleras Restrepo), y posteriormente se encontró exiliada del Uruguay junto a su esposo Rama por el golpe de estado sucedido mientras se encontraban en Puerto Rico-, marcaba el clima del momento.

Estos cambios bruscos en el escenario político latinoamericano provocaban un replanteo de la función y posición de los artistas e intelectuales en las sociedades latinoamericanas. Se hacía necesaria una forma distinta de pensar la función del artista en sociedades tan fragmentadas, donde los proyectos políticos carecían de la continuidad mínima para obtener resultados.

A partir de esta época Marta Traba se declaró siempre públicamente como *socialista*, y veremos que tomó los modelos de sociedad capitalista y comunista como dos caras de la misma moneda: totalitarismos que aniquilaban la libertad creativa. A la hora de optar por soluciones plásticas, el cartel checo y el cine polaco fueron -junto al cartel cubano- los modelos artísticos de sociedades ejemplares.

De estos sucesos políticos, de los desordenados y discontinuos procesos modernizadores, así como de los rápidos cambios que atravesaban el campo artístico regional, surgió también una forma nueva de pensar la resistencia.

---

<sup>446</sup> Esta denominación se conoció en Occidente a través de la publicación de Aleksánder Isáyevich Solzhenitsyn, *El archipiélago gulag*, en 1973.

<sup>447</sup> Roy Medvedev, "Sobre 'Archipiélago Gulag'", *Plural*, No. 30, marzo de 1974, México D.F., pp. 8-11; Irving Howe, "Lo recto y lo torcido. Solyenitzin y Lukács", *Plural*, No. 30, marzo de 1974, México D.F., pp. 12-16; Octavio Paz, "Polvos de aquellos lodos", *Plural*, No. 30, marzo de 1974, México D.F., pp. 17-26. En su artículo Paz se cobraba viejas deudas al demostrar que su denuncia de dicha situación en los años cincuenta en un artículo solicitado por *Sur* -que le había costado muchos vituperios y condenas ideológicas- se veía refrendada por los mismos intelectuales rusos veinte años después.

## La estancia en Puerto Rico: revaloración de lo nacional.

Ya en 1973 Traba reconoció la sensación de desactualización que sintió en 1971 al revisar el manuscrito final de *DDV*.<sup>448</sup> Sus expresiones a favor de la defensa de un bloque latinoamericano le resultaban, a esas alturas, por lo menos ingenuas, ante lo incontestable de los sucesos políticos, culturales, artísticos y también personales que vivía.

Los apuntes para los cursos de arte contemporáneo que dictó en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en 1970, la introducción con nuevo cariz teórico de *DDV* señalado por Bazzano-Nelson, el ensayo *La rebelión de los santos* y los apuntes de conferencias dictadas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1972 atestiguan el enriquecimiento teórico que le proporcionaron las nuevas lecturas y las recientes experiencias políticas y artísticas a inicios de la década.

Las traducciones y textos críticos de autores alemanes publicados en *Eco Revista de la Cultura de Occidente* fueron una fuente teórica inagotable ya desde el primer año de su publicación -1960-, en la que podían encontrarse lúcidos análisis filosóficos, políticos, sociológicos, y estéticos; no pocos de ellos se hacían eco de las transformaciones que la expansión mundial de la industria cultural provocaba en las culturas vernáculas.

Las intervenciones en la revista del poeta, editor y crítico literario alemán Hans Magnus Enzensberger llamaron particularmente la atención de Marta Traba, que citó sus análisis asiduamente. Enzensberger daba una clave interesante para interpretar las relaciones entre los conceptos de lo universal, lo nacional y la provincia.<sup>449</sup> El poeta alemán hizo notar que el concepto de universalidad era temporalmente anterior al concepto de lo nacional. Lo universal se remontaba a la poesía griega y latina, a la idea de *urbi et orbi*; frente a éste, lo nacional era un concepto relativamente nuevo. Para Enzensberger la idea de provincia carecía de fundamento, porque presuponía un lugar central al que había que hacer referencia. En

---

<sup>448</sup> Marta Traba, "Nueva versión del lobo y Caperucita. Reflexión sobre las artes plásticas latinoamericanas.", en Emma Araújo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, p. 333. Originalmente publicado en Alfredo Chacón (Ed.), *Cultura y dependencia*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

<sup>449</sup> Véanse los apuntes manuscritos de Marta Traba sobre el libro del Hans Magnus Enzensberger, *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1964. Cuaderno de notas, Archivo MT.

Europa, correspondía a la época de los nacionalismos; en el tercer mundo, a una sublimación del complejo colonial. Enzensberger sostenía que la provincia estaba en todas partes, que el centro del mundo no se encontraba en lugar alguno, o -a la inversa- en todos lados, porque en principio cabía admitir que podía estar en cualquier lugar. Lo particular, lo válido de lo provinciano, se liberaba de su propia entraña reaccionaria y recobraba así sus derechos.

Los cursos sobre arte contemporáneo latinoamericano dictados en la Universidad de Puerto Rico marcaron un viraje conceptual hacia una recuperación de la idea de “lo nacional” que, si bien no abandonaba las conceptualizaciones sobre áreas cerradas y abiertas del bloque regional, las dejaban en relación dependiente de esta nueva perspectiva. Perspectiva, que más allá de su simple enunciación, desnudaba el contacto con las ideas del neocolonialismo.

Traba substituyó los términos de la ecuación, y tradujo la dinámica entre provincia y nación propuesta por Enzensberger a una dinámica general entre regiones: lo nacional se convertía en la provincia frente a la *iconosfera*.<sup>450</sup> La crítica tomó esta noción del difundido ensayo *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco.<sup>451</sup> El término -acuñado por Gilberto Cohen-Séat- refería a la invasión global de imágenes difundidas por los medios masivos de comunicación. Esa masa de información visual cambiaba las relaciones perceptivas con el mundo, pues significaba una modificación abismal: la percepción del mundo circundante se hacía hipertrófica -superaba la capacidad de asimilación- e idéntica para todo el mundo. La vía de ingreso era sensorial, por lo que enfatizaba un presente sin referencias y una asimilación a-histórica de la noticia visual.

Marshall McLuhan, y su ensayo *Guerra y paz en la aldea global*<sup>452</sup> fue -como en *DDV*- su enemigo conceptual. Traba se servía del análisis de Raymond Rosenthal para identificar cuatro mitos en las teorías de McLuhan: el mito de la ciencia, el mito del arte moderno, el mito de la sensación y el mito del consumo. El mundo presente, cada vez más acústico-oral, tendía al pasado mundo tribal donde se retornaba a lo córico, y el hombre separado perdía sentido.

---

<sup>450</sup> “Cursos sobre arte contemporáneo latinoamericano”, listado mecanografiado, Archivo MT.

<sup>451</sup> Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964. Véanse los apuntes sobre textos, Archivo MT.

<sup>452</sup> Marshall McLuhan, *Guerra y paz en la aldea global*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

En sus cursos, Traba entonces propuso a sus alumnos pensar que, dentro de un esquema de universalismo y regionalismo en el arte, lo nacional podía convertirse en la “particularidad primaria” que generara la diferencia cultural frente al presente sin referencias, ahistórico y plenamente sensorial de la *iconosfera*. La importancia de los bloques culturales y de la región dentro de la cultura residía justamente en producir *diferencia de sentido* ante la uniformización cultural impulsada por los medios masivos y los productos del arte. De esta forma, el centro perdía su localización frente a la multiplicidad de regiones y propuestas culturales valiosas. En resumen, Traba combinaba los análisis de Enzensberger y Eco para generar una propuesta teórica latinoamericana de acción frente a la situación regional, en la que el colonialismo cultural se había transformado en un hecho.

La estadía en Puerto Rico fue un factor importante de este cambio: resultado de ella fue también el ensayo *La rebelión de los santos*,<sup>453</sup> en el que utilizó sus nuevas herramientas metodológicas, y adoptó esta nueva perspectiva, apuntando a señalar cómo había sido posible en la isla, país colonizado por sucesivos imperios, generar trabajos tan originales como los llamados “santos de palo”.

El estudio de las tallas puertorriqueñas fue ocasión para afirmar las nuevas relaciones entre objeto artístico, público y crítica. El punto de partida para este trabajo, según afirmaba Marta Traba en la introducción, eran las múltiples perspectivas metodológicas que se habían recientemente incorporado a la crítica de arte; ellas le daban a la disciplina una libertad de acción de la que nunca antes había gozado. Justamente una de las consecuencias positivas de la situación caótica en la escena artística contemporánea era, a su juicio, la definitiva desvalorización de la pretensión interpretativa de validez universalista. Las interpretaciones parciales y regionales eran válidas como métodos eficaces, puesto que reconocían la existencia de verdades y bellezas plurales, que en un determinado contexto tenían pleno sentido, y en otro carecían de resonancia.<sup>454</sup> En este nuevo marco era que adquirían valor los santos de palo, dado que tenían sentido, eran atractivos para su propio público, “representando sus anhelos y esperanzas”.<sup>455</sup>

Los santos eran pequeñas figuras de devoción doméstica cuya tradición existía en Puerto Rico desde fines del siglo XVIII, que adquirieron autonomía creativa a lo

---

<sup>453</sup> Marta Traba, *La rebelión de los santos*, Ediciones Puerto, San Juan de Puerto Rico, 1972.

<sup>454</sup> *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>455</sup> *Op. Cit.*, p. 30.

largo del XIX y XX. Como expresiones que prefiguraban muchos de los comportamientos estéticos contemporáneos, las tallas puertorriqueñas demostraban el potencial creador de América latina, que no necesitaba la presencia de la cultura europea y norteamericana para desarrollarse. De hecho, los santos eran un caso extraordinario de desarrollo artístico en una región que había sido dejada culturalmente huérfana por los españoles –Puerto Rico había sido utilizado sólo como bastión militar- y posteriormente había rechazado, como un cuerpo extraño, “la irrealidad del *american way of life*” instaurado a partir de la creación del Estado Libre Asociado. Así como los objetos de arte contemporáneos producían placer no por su contemplación, sino por su posesión, por sentir el público que formaba parte de su creación, también los santos puertorriqueños generaban en sus destinatarios esa misma vivencia, convirtiéndolos no en simples piezas de tradición, sino en objetos culturalmente vivos. A tal punto que también con ellos, se daba un fenómeno de desacralización similar al producido en el arte contemporáneo.

### **Replanteo de lo regional y de la resistencia: guerra de guerrillas ante la colonización cultural.**

Un replanteo teórico interesante que es posible verificar en los cursos de arte latinoamericano de Traba fue una reformulación del esquema de áreas abiertas y cerradas. En ésta se propuso destacar la importancia del criterio de *bloques regionales* para la liberación y el afianzamiento de la autonomía: las regiones latinoamericanas – abiertas y cerradas- se diferenciaban por tradiciones culturales, geográficas y aún raciales dispares, pero en todas ellas existían manifestaciones artísticas relevantes. Traba puso en práctica una estrategia teórica distinta ante la colonización: abandonó paulatinamente el juicio de valor condenatorio hacia las áreas abiertas que había caracterizado la introducción teórica de *DDV* –que efectivamente parece agregada a posteriori-, para rescatar ahora las particularidades culturales propias de cada bloque regional. Uno de los capítulos del programa incluía las “respuestas creativas de los países abiertos”.<sup>456</sup>

---

<sup>456</sup> Programa del “Curso sobre arte contemporáneo latinoamericano”, bolilla 8, Archivo MT.

Traba y Rama descubrieron a Walter Benjamin<sup>457</sup> cuando sus ideas comenzaron a conocerse en la región; la crítica parece haber dado un nuevo giro a su teoría sobre la función del artista a la luz de estas ideas. Con la incorporación de las ideas de Benjamin,<sup>458</sup> Traba reconsideró el problema del artista resistente: su papel – aún en la sociedad socialista- no podía ser otro que un esfuerzo solitario e individual. Traba anotó con particular atención las observaciones de Benjamin: el artista veía la revolución, el cambio, desde la perspectiva de su soledad personal, no de la lucha de clases. Esta idea de resistencias individuales contra colonizaciones masivas apareció en el ensayo antes citado “Nueva versión del lobo y Caperucita”.<sup>459</sup>

Allí definió su nueva posición ante la colonización cultural de la iconosfera. Traba realizó una breve reseña histórica del origen de los debates sobre la identidad a inicios de la década del sesenta. Recordó cómo en ese momento se había creído en él, y se habían desatado ásperas disputas entre quienes lo defendían –la misma Traba- y quienes en cambio apostaban a un enfoque universalista del arte.<sup>460</sup> Promediando la década del setenta, ya nadie, a su entender, podía negar que la colonización cultural era un hecho en América latina, y que ello había sucedido de una manera acelerada. Este fenómeno marcaba una transformación que se había concretado, y frente a ella debía asumirse un nuevo posicionamiento. El combate cultural debía ser, más que un rechazo en bloque, un arte de guerrillas.<sup>461</sup>

De esta manera, mientras discutíamos las tesis de prioridades del localismo sobre el universalismo y viceversa, llegó el lobo y se comió a la caperucita, sin preámbulos y sin artimañas de ninguna especie, ya que no había tiempo que perder. De un año para otro, la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo desaparecieron de los salones locales, tragados por “los productos”.<sup>462</sup>

---

<sup>457</sup> Como ya mencionamos, el pensamiento benjaminiano salió a la luz en Europa sólo a fines de la década del sesenta cuando Adorno decidió publicar algunas de sus cartas. En Latinoamérica empezaron a conocerse sus ideas a fines de los sesenta y se difundieron a inicios de la siguiente década.

<sup>458</sup> Como se recordará, analizamos en el capítulo tres de esta tesis la influencia del pensamiento alemán en las teorías del arte latinoamericano.

<sup>459</sup> Marta Traba, “Nueva versión del lobo y Caperucita. Reflexión sobre las artes plásticas latinoamericanas.”, Art. Cit., pp. 333-335.

<sup>460</sup> Art. Cit., p. 334.

<sup>461</sup> Frederico Morais fue el único que utilizó específicamente la metáfora de las guerrillas, pero para defender las prácticas de las vanguardias.

<sup>462</sup> Marta Traba, “Nueva versión del lobo y Caperucita...”, Art. Cit., p. 333.

A una nueva función del artista, a una nueva estrategia operativa de resistencia, a una nueva concepción de las áreas, correspondía un nuevo ideal social. El intelectual latinoamericano debía permanecer alerta ante el carácter tranquilizador, igualador y falsamente democrático de la cultura burguesa.

Los conceptos de mitología e ideología como falsa conciencia estaban asociados en esta época. Roland Barthes retomaba en sus *Mitologías* esta caracterización de la cultura burguesa pensada por la escuela de Frankfurt. Marta Traba incorporó en cambio la noción de “mitagogias”.<sup>463</sup> Frente a dos proyectos de vida, el capitalista y el socialista, el hombre podía caer en situación de “mitagogia”, es decir, tomar por única verdad el mito tecnocrático o el político verticalista. Estos mitos llevaban al hombre a perder el contacto con la realidad, que debía apoyarse en el constante ejercicio crítico y referencial.<sup>464</sup> Tanto en la sociedad capitalista como en la socialista, existían artistas que enfrentaban esos mitos. El artista húngaro Gyorgy Kepes en Boston y el grupo EAT en Nueva York eran casos ejemplares que hacían frente al mito de la ciencia en la sociedad capitalista. Como mencionamos anteriormente, del mundo socialista, Traba se interesaba por el público más amplio que convocaban los grabados, ilustraciones, carteles y cine en Cuba; los carteles en Polonia; y el cine en Checoslovaquia. La opción que propuso para los latinoamericanos fue estar al tanto de los sucesos en el mundo y en la región, pero “hacer intentos nacionales”.

## **Vanguardia, kitsch y resistencia.**

### **1. Recuperación del oficio de la pintura.**

¿A qué se debió la ascendente popularidad de la cultura de masas norteamericana en Europa luego de la Segunda Guerra, y desde los años sesenta en Latinoamérica? El historiador norteamericano Richard Pells analizó el fenómeno europeo y sostuvo que deben para ello comprenderse los mecanismos de la economía de la industria de entretenimientos norteamericana, así como también los mecanismos

---

<sup>463</sup> La tomó probablemente de un texto de sociología política de Ludolfo Paramio, *Mito e ideología* (Madrid, 1971), en particular el capítulo “Mitagogia y mitopoyesis” (p.47-72). Paramio buscó trasladar algunas de las propuestas de Lévi-Strauss al ámbito de la política.

<sup>464</sup> Apuntes para clase, cuaderno de notas, Archivo MT.



comunicativos que hicieron que sus películas y series televisivas fueran tan exitosas y populares.<sup>465</sup>

La habilidad de comunicar a través de un lenguaje que puedan comprender muchos ciudadanos de otros países fue crucial en dicha popularización. La principales explicaciones para la globalización de la cultura de masas norteamericana fueron, de acuerdo a Pells, económicas y demográficas.

Desde los años '20, los estudios hollywoodenses se beneficiaron de un enorme mercado doméstico. La audiencia norteamericana importaba menos por su tamaño que por su composición. La heterogeneidad de la población forzó a los medios a experimentar con mensajes, imágenes, y líneas argumentales que tuvieran un atractivo multicultural. Una vez que cineastas, publicistas de medios gráficos y productores televisivos desarrollaron técnicas de captación de grandes audiencias —con composición variada de grupos étnicos y clases sociales— dentro de los Estados Unidos, tuvieron todas las ventajas para competir internacionalmente por públicos de diferentes países y antecedentes. La búsqueda del éxito comercial le dio a estos productos la necesaria vitalidad y conexión emocional con espectadores y lectores.

Los Estados Unidos desarrollaron y refinaron las técnicas de la comunicación masiva antes que nadie. Así como los industriales norteamericanos fueron pioneros en la utilización de la producción de masas y la construcción de una sociedad de consumo, los publicistas norteamericanos y productores hollywoodenses en la segunda década del siglo XX —como resultado de haber sido los primeros— establecieron los formatos básicos que posteriormente se extenderían al resto del mundo.

En los años 50s, la televisión se convirtió en el principal medio de producción de noticias y entretenimiento, cuando en otros países de Europa y América latina apenas comenzaban a producirse programas televisivos.

Todos estos cambios afectaron la relación entre los lenguajes visuales y se trasladaron como debates al interior del campo artístico. Al inicio de este trabajo, propusimos considerar el problema de la competencia entre lenguajes visuales —la visualidad de la pintura y la massmediática— como uno de sus ejes, dado que fue una de las cuestiones que impactó directamente en los replanteos de la crítica de arte.

---

<sup>465</sup> Véase Richard Pells, "Mass Culture: the American Transmission", en *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*, New York, Basic Books, 1997, pp. 204-234.

En ocasión de la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), se organizó, como ya era habitual, un simposio paralelo. Marta Traba, como jurado de aquella bienal, presentó también una ponencia, cuyo interés radica en la articulación de lecturas de distintas tradiciones para analizar el problema de los lenguajes visuales.

La relación simbiótica entre cultura y mercado había sido analizada críticamente por la *intelligentzia* europea y norteamericana de izquierda ya desde los años '30. McDonald, Benjamin y Ortega y Gasset coincidían al señalar la década del veinte del siglo XX como un momento clave de desarrollo y expansión de las nuevas técnicas de captación visual de la prensa periódica frente a los nuevos movimientos de masa.

Traba recogió todas las críticas a la industria cultural formuladas tanto dentro de los Estados Unidos –Greenberg, McDonald- como en Europa –Adorno, Eco, Enzensberger, Galvano della Volpe- y, a través de sus análisis, justificó su preocupación por el carácter *comercial* y la pérdida del sentido crítico de la cultura en el universo massmediático.

¿Cuál era la razón del enorme éxito popular de los medios masivos y los productos culturales que ofrecían? El arte de vanguardia actual había dejado de comunicar, de acuerdo a la hipótesis de Enzensberger –particular analista de las “aporías de las vanguardias”-.<sup>466</sup> Mientras las vanguardias históricas –como la surrealista- habían tratado de impugnar una concepción del mundo para establecer otra, las actuales no buscaban liberar al arte de su opresión:

Como el comunismo en la sociedad, la vanguardia en las artes quiere imponer doctrinariamente la libertad. [...] se cree exponente exclusivo del futuro [...] Decreta arbitrariamente lo que habrá de tener vigencia en lo por venir; al mismo tiempo, se somete disciplinada y dócil al dictado de un futuro que ella misma impone. Proclama como objetivo suyo la libertad total y se entrega sumisa al proceso histórico que la ha de redimir de esta misma libertad.<sup>467</sup>

---

<sup>466</sup> En Hans Magnus Enzensberger, *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1964. También Hans Magnus Enzensberger, “Las aporías de la vanguardia”, *Sur*, No. 285, noviembre-diciembre 1963, Buenos Aires, pp. 1-23.

<sup>467</sup> Hans Magnus Enzensberger, “Las aporías de la vanguardia”..., Art. Cit., p. 14.

El arte ya no le daba nada a su público, y por ello -de acuerdo a Greenberg-, el público recibía y consumía vorazmente el *kitsch*, una suma de productos de imitación del arte. En "Vanguardia y Kitsch" –artículo publicado por primera vez en 1939 en *Partisan Review*, que Marta Traba conoció probablemente a través de su reimpresión en una compilación de 1961-,<sup>468</sup> Greenberg delineaba sus especificidades. Para el crítico norteamericano el kitsch era un arte sintético y digerido, que tenía por ello amplia aceptación en el público.

En su ponencia, Traba repasó las características de estos productos junto a Adorno<sup>469</sup> y Eco.<sup>470</sup> Con ellos, observaba que los productos del kitsch eran conservadores –se resistían a la creación y al cambio-; respondían a la ley de la oferta y la demanda –por eso se convertían en productos nivelados-; cumplían la función de satisfacer, complacer a través de cosas fáciles de digerir; buscaban símbolos y mitos de rápida universalidad; servían de instrumento al paternalismo –eran acrílicos-; trabajaban sobre los lugares comunes.<sup>471</sup>

En sus apuntes de estudio, Traba hacía hincapié en el análisis comparativo de Adorno entre obra de arte y *kitsch*. Mientras la primera poseía siempre un estilo –en la medida que éste era conciliación y búsqueda, en un objeto cultural, entre lo particular y lo universal-, el segundo no. En los productos de la industria cultural, este planteo perdía sentido: ella producía tipos formales congelados –estereotipos-; el único estilo del *kitsch* era el estilo de efectos.<sup>472</sup>

Para Dwight MacDonald, el inicio de la cultura de masas se remontaba a la revolución industrial y a los cambios operados en la prensa, transformada en prensa de masas. A partir de allí, el interés de las cosas quedó fijado en función de la popularidad y de la aceptación masiva. La cultura de masas se plegaba a los dictados de la oferta y la demanda. Ella establecía una relación distinta a la que habían mantenido durante siglos la cultura elevada y la popular, que convivían sin distorsionarse mutuamente. La cultura de masas era erosiva e invasora, y fagocitaba el

---

<sup>468</sup> Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Nueva York, Beacon Press, 1961. Sabemos que Marta Traba visitó Nueva York el mismo año en que se publicó esta compilación.

<sup>469</sup> Tomaba las ideas de Adorno sobre *kitsch* y arte de vanguardia de "La industria cultural", ensayo atribuido a Adorno del libro de Adorno y Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.

<sup>470</sup> Tomaba las conceptualizaciones de Umberto Eco de *Estructura del mal gusto*, y *Kitsch y vanguardia*. Véanse los apuntes personales, Archivo MT.

<sup>471</sup> Marta Traba, "La pintura como medio de comunicación", *Revista de la Facultad de Humanidades*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, No. 2, marzo de 1973, pp. 198-199. Archivo MT.

<sup>472</sup> Theodor Adorno, "La industria cultural", *Dialéctica del Iluminismo...*, *Op. Cit.*

espíritu creativo del arte. La dialéctica mediática consistía según este autor en degradar las cosas serias y en no elevar las frívolas.<sup>473</sup>

Frente a la pérdida de la capacidad comunicativa de los metalenguajes, y la perversión de las capacidades perceptivas que la nueva visualidad massmediática le inflingía al gran público, Traba destacaba la *revolución* de la pintura latinoamericana mediante la *recuperación del lenguaje* como posibilidad de comunicar “contenidos vigilantes, esclarecedores y críticos”.<sup>474</sup> Como la literatura, cierta pintura latinoamericana defendía la capacidad crítica y autónoma del lenguaje visual ante las contaminaciones comerciales y espectaculares de la cultura inmersa en la dinámica de los nuevos medios.

El arte literario era rápidamente sobrepasado por los libros de *best sellers* dentro del mundo de los medios norteamericanos; el arte visual perdía la batalla del consumo cultural frente a la visualidad dinámica y dramática que ofrecían algunos contenidos de la industria más exitosa -la televisiva- como la telenovela.<sup>475</sup>

¿Cuál era el contexto en el cual la crítica se encontró de golpe inmersa a principios de los setenta? Una abrupta modernización del paisaje regional –sucedida en poco más de veinte años- había modificado radicalmente las costumbres de consumo cultural en Latinoamérica. Desde la misma década del ‘50 –cuando la TV llegó a la región-, la oferta de programación televisiva fue para Marta Traba un indicador excelente del estado de la cultura de un país. Ella misma produjo y condujo programas televisivos en Colombia dedicados a la comprensión del arte moderno.<sup>476</sup> Y este fue un parámetro de valoración que utilizó al reflexionar sobre las diferencias culturales entre la Venezuela rica inundada por los petrodólares y la resurgente España postfranquista, cuando trasladó su residencia de Caracas a Barcelona.<sup>477</sup>

En el ámbito latinoamericano, la revalorización de la pintura como medio de comunicación representaba una posibilidad cierta de recuperación del sentido crítico, frente a las “parodias del lenguaje” bombardeadas al público a través de los medios

---

<sup>473</sup> Dwight MacDonald, militante activo de la izquierda norteamericana, periodista y editor de *Partisan Review* desde 1937, analizó de esta forma la cultura de masas en “Masscult and midcult”, artículo que Traba debió conocer probablemente a partir de *Against the American Grain* (1962), compilación de sus más conocidos ensayos de 1952 a 1962.

<sup>474</sup> Marta Traba, “La pintura como medio de comunicación”..., Art. Cit., p. 202.

<sup>475</sup> Véase el capítulo uno.

<sup>476</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “From Marta Traba to Sister Wendy: Arte por la Tele”, *Studies in Latin American Popular Culture*, University of Arizona, Vol. 22, 2003. pp. 21-33.

<sup>477</sup> Marta Traba, “Sobre la cultura o en torno a ella”, *El Universal*, Caracas, 24/9/78. Archivo MT.

masivos en las sociedades altamente industrializadas: esta era una de las pocas ventajas de las que gozaba, de acuerdo a Traba, el mundo subdesarrollado.

En el capítulo tres ya aludimos a cómo Traba justificó la importancia de la pintura como lenguaje a través de los análisis de Walter Benjamin. Las convenciones lingüísticas eran justamente las que permitían que la comunicación se siguiera produciendo. Sólo a través de la pintura, un lenguaje que hacía uso de convenciones ya establecidas, los artistas podrían reconectarse con su público, y así ayudarlo a conocerse y liberarse. De esta forma, los latinoamericanos podrían escapar tanto a los productos *kitsch* provenientes de la cultura norteamericana, como a manifestaciones artísticas proclives al metalenguaje –las neovanguardias- totalmente cerradas a la comunicación. Se anticipaba ya su concepción de una vanguardia latinoamericana como tercera alternativa a estos dos caminos sin salida: una poética renovada que defendiera el lenguaje específico de la pintura frente al avance de los procedimientos industriales, y tuviera buena recepción popular.<sup>478</sup>

## **2. La vanguardia latinoamericana: un arte marginal. Los muebles de Beatriz González.**

El encuentro de Marta Traba con la obra de la artista colombiana Beatriz González significó para la crítica, a mediados de los sesenta, un nuevo desafío y otra instancia más para renovar su compromiso con un arte –a su criterio- verdaderamente latinoamericano. Admiradora de Alejandro Obregón y José Luis Cuevas, frente al arte de Beatriz González, artista independiente y original, Marta Traba debió rebasar el escollo que imponía a su teoría la apariencia pop de las imágenes de la artista. Sus obras le sugirieron una salida posible, de verdadera vanguardia, para el arte latinoamericano, mediante una caracterización cultural del proceso artístico, del comportamiento estético, y ya no de la apariencia final que adquirirían las obras.

En la Universidad de los Andes Beatriz González estudió con Marta Traba la “gran historia del arte” desde el Renacimiento hasta la era contemporánea. La artista colombiana destacó muy tempranamente en el reducido ambiente artístico de Bogotá, apenas egresada de la carrera de plásticas. Los *Suicidas del Sisga* (1965) [ilustración 5.2], réplica artística de una imagen proveniente de la prensa periódica popular, llamó la atención del jurado del XVII Salón de Artistas Nacionales y gracias a ello obtuvo

---

<sup>478</sup> Como había sido el cartel cubano, ideal común a todos los críticos de arte latinoamericanos de la época.

su primer galardón. La apropiación y reelaboración irónica de este tipo de imágenes fue a partir de ese momento la práctica más frecuente de la artista a lo largo de toda su carrera. Beatriz González intensificaba los efectos de la reproducción industrial de imágenes uniformizando las áreas de color y aplanando en forma total las pocas tonalidades existentes en la reproducción de prensa.

Paralelamente a las réplicas de imágenes de la prensa popular inauguradas con *Los suicidas del Sisga*, González realizó también pinturas que citaban obras pertenecientes al registro de la alta cultura. Con la serie de las *Encajeras* (a partir de 1964) –siguiendo las obras de Vermeer– la artista elaboró reproducciones de copias de las “grandes obras del arte universal”. Estas se difundían mediante grabados en América latina desde la época colonial, y eran recreadas en los “cromos”, sus nuevos medios físicos de circulación en la Colombia contemporánea. La deformación de colores, forma, tamaños y texturas que los nuevos soportes ejercían sobre los originales se extremaban en las nuevas recreaciones, apropiaciones y yuxtaposiciones creadas por la artista colombiana.

Pero causaron aún más sorpresa e impacto los nuevos objetos que González ideó a partir de 1970: la serie de los *Muebles* [ilustración 5.3] eran ensamblajes de recreaciones pictóricas de las grandes obras del arte universal sobre muebles de gran decorativismo, estilo neo-colonial, que hacían las veces de marcos de dichas pinturas. Beatriz González expuso por primera vez los *Muebles* en la Segunda Bienal de Coltejer, Medellín, en 1970, y con ellos representó también oficialmente a Colombia en la XI Bienal de San Pablo de 1971 –comisionada por Marta Traba–.

Al ser su profesora, Marta Traba conocía cómo se había dado el crecimiento paulatino de la obra de González, a partir de la recreación de obras del Renacimiento y Barroco; estas recreaciones sucesivas eran las que la había llevado a realizar, a inicios de los setenta, objetos como los *Muebles*. Desde que comenzó a madurar este tipo de práctica, González afirmó no conocer las realizaciones del arte pop norteamericano. Según relata en sucesivas entrevistas, la enseñanza de historia del arte impartida por Marta Traba en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes era fuerte en historia del arte del Renacimiento. La enseñanza de historia del arte moderno no alcanzaba los movimientos más contemporáneos como el neo-dada y el pop; se llegaba hasta Pollock y el expresionismo abstracto, y eran estos los cuadros

que Marta Traba mostró a González y al resto de sus alumnos al acompañarlos en un viaje de estudio a Nueva York en 1961.<sup>479</sup>

Pero debido a la simplificación de formas y el uso de colores planos, así como a la apropiación que hacía de imágenes de la cultura popular y la industria cultural, la primera recepción crítica de dichas obras las identificó inmediatamente con el arte pop –paralelismo que la artista siempre rechazó-.<sup>480</sup>

### 3. XI Bienal de San Pablo (1971)

Como comisario del envío colombiano a la XI Bienal de San Pablo, Marta Traba seleccionó diez obras de Beatriz González.<sup>481</sup> [ilustración 5.4] El breve ensayo de presentación de la artista en el catálogo del certamen no fue sin embargo un escrito más. Se trató más bien de un verdadero manifiesto a favor del arte marginal de los latinoamericanos, y la presentación de una nueva idea que iría cobrando fuerza en los años subsiguientes: la redefinición de una vanguardia latinoamericana, según sus propios términos.<sup>482</sup>

El texto señaló un quiebre importante en su pensamiento, en un momento de profundo escepticismo y descreimiento ante la forma en se daba el ejercicio de la crítica y la concepción universalista vigente en las bienales, que en su visión comparaba formas sin estimar el proceso creativo previo.

En el texto para la XI Bienal de San Pablo, Traba destacaba a Beatriz González como una artista particular que, en vez de renegar de su condición de latinoamericana y buscar amalgamarse en la escena internacional, aceptaba con humor su condición de artista marginada, y trabajaba concientemente desde este posicionamiento.<sup>483</sup> Como heroína solitaria defensora del más débil, Traba declaraba

---

<sup>479</sup> Citado en Katherine Chacón, "Entrevista a Beatriz González", en *Cat. Exp. Beatriz González. Retrospectiva*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 19 de junio al 21 de agosto de 1994, p. 14.

<sup>480</sup> En una reseña a la XI Bienal se observaba sobre sus ensamblajes: "Suas criações são móveis ou quadros de esmalte laminado de cores vivas, uma interpretação pobre de um movimento importado da sociedade mais rica da Terra: a pop art dos Estados Unidos". S/f, "Envelhecida Bienal da violencia", Revista *Veja*, São Paulo, 8/9/71. Archivo Beatriz González, Bogotá (de aquí en adelante Archivo BG).

<sup>481</sup> *Naturaleza viva* (1969), *Sesquicentenario S.A.* (1969), *Naturaleza muerta* (1970), *Naturaleza sui generis* (1970), *Cantiga de Ninar* (1970), *Naturaleza casi muerta* (1970), *La última mesa* (1970), *Ay, Jerusalem, Jerusalem* (1971), *Naturaleza in situ* (1971), *Camafeo* (1971).

<sup>482</sup> Marta Traba, "Beatriz González", *Cat. Exp. XI Bienal de San Pablo*, Fundación Bienal de San Pablo, San Pablo, 1971, pp. 67-69. Este texto fue publicado también en un periódico local, casi a modo de manifiesto.

<sup>483</sup> *Art. Cit.*, p. 68.

no presentar, sino *defender* a González como el más serio y consecuente exponente de la vanguardia en Latinoamérica.

La selección oficial colombiana se había realizado por intermedio del Instituto Colombiano de Cultura, que había comisionado a Marta Traba. Pero por invitación de la Fundación Bienal, Colombia presentó, en sala especial, la obra de Omar Rayo. En Colombia, la entrega de una distinción a este último generó sospechas y desató la polémica. Rayo era un artista ampliamente consagrado y de larga residencia en los Estados Unidos. El artista contaba además con el apoyo del cónsul honorario de Colombia en San Pablo, Oscar Landman, quien se creía tenía gravitación sobre el jurado.<sup>484</sup> La situación hacía sospechar que se había previsto de antemano el otorgamiento del premio, costumbre bastante frecuente a esas alturas.

Los certámenes aparecían ante los ojos de Traba como instituciones legitimadoras de los movimientos artísticos de moda. La imparcialidad por la que había peleado años atrás al llegar a Colombia, se veía nuevamente puesta en peligro:

No creo en las bienales porque la mayoría han ido degenerando y se han venido convirtiendo en instrumentos de grupos, que otorgan los premios de acuerdo con situaciones previstas de antemano, en general con criterios muy distintos a los puramente artísticos. [...] Sigue prevaleciendo la tendencia a premiar cosas totalmente neutras, que carecen de sentido, que son inofensivas y no tienen ninguna significación como lenguaje ni como nada.<sup>485</sup>

La XI Bienal de San Pablo, inaugurada en septiembre de 1971, fue un certamen que despertó muchas polémicas debido también a motivos más generales. Primero, las censuras que el gobierno brasilero de facto aplicó sobre los envíos; en segundo lugar, la aceptación de dichas censuras por parte de su ya legendario organizador Francisco Matarazzo Sobrinho —“Estoy en contra de cualquier cuadro u otra obra que ofenda a mis autoridades: el gobierno federal, o el gobernador”, sostenía Cicillo-;<sup>486</sup> tercero, el boicot de muchos artistas latinoamericanos que retiraron sus

---

<sup>484</sup> Gloria Valencia Diago, “No me interesan las polémicas: Omar Rayo”, *El Tiempo*, Bogotá, 3/10/1971. Carpeta Omar Rayo, XI Bienal de San Pablo, Archivo Histórico Wanda Svevo (Fundación Bienal de San Pablo).

<sup>485</sup> Carlos Francisco Echeverría, “Marta Traba, José Luis Cuevas, Fernando de Sziszlo [sic] hablan de Bienales...”, Art. Cit. p. 10. Archivo MT.

<sup>486</sup> S/f, “Envelhecida Bienal da violencia...”, Art. Cit., p. 103. Archivo BG. Traducción mía.



obras debido a estas censuras; en cuarto lugar –y en el marco de una crisis global de los lenguajes artísticos y por ende de este tipo de certámenes-, las críticas por su estructura vetusta (la organización por envíos nacionales), un “paternalismo completamente lego”<sup>487</sup> en el arte, y la entrega de premios.

En la revista de artes brasileira *Veja*, se aludía abiertamente al escándalo de la entrega de premios en la Bienal de San Pablo y a las presiones de los marchands para conseguirlos a favor de sus propios artistas: “De una cosa ella [la Bienal] sale victoriosa en este largo proceso: en su comercio. Es principalmente este lado de la Bienal –el lado del comercio de las premiaciones maniobradas por marchands- al que nos referimos [...]”<sup>488</sup>

Mientras que la Fundación Bienal de Venecia había decidido eliminar la entrega de premios, Ciccillo se había negado aduciendo la pérdida de interés que ello causaría en los artistas brasileros participantes. Bajo el subtítulo “Imparcialidad, un arte difícil”, el periodista de *Veja* informaba de los episodios más sonados en los que artistas encumbrados habían aceptado participar de dicha Bienal con la condición de obtener el “Gran Premio Itamaraty”: Vasarely –que luego de conseguirlo lograba vender trescientos cuadros en la galería Denise René-, era uno de los casos más notorios. “Los Premios internacionales son el medio más eficaz de conseguir compradores para obras encalladas de artistas muchas veces famosos, pero poco comercializables” –afirmaba la revista *Veja*.<sup>489</sup> En este contexto de crisis y cuestionamiento ético a las bienales se enmarcaba también la introducción a la obra de Beatriz González escrita por Marta Traba.

Poco tiempo más tarde, en el Simposio de Arte Latinoamericano organizado por la Universidad de Austin, en Texas, la crítica interconectó la emergencia del arte como producto, con la crisis de las bienales y la reacción de algunos artistas en Latinoamérica, presentando una nueva forma de pensar la resistencia: “Esto significa que la vía de la resistencia es polisémica y no acata un determinado programa de trabajo que desemboque en formas instituidas de antemano. La resistencia es el

---

<sup>487</sup> Idem.

<sup>488</sup> S/f, “Bienal: O Grande Show comemora 20 anos”, *Veja*, s/f, p. 9. Archivo BG. La traducción es mía.

<sup>489</sup> Art. Cit., p. 34.

comportamiento estético que presentamos como alternativa a los comportamientos de moda, arbitrarios, onanistas o destructivos”.<sup>490</sup>

Había surgido un nuevo tipo de artista, un productor de cosas carentes de sentido, que había asaltado y desbancado definitivamente de su lugar privilegiado en el campo artístico a la razón estética. Aún dentro de este panorama adverso planteado por la colonización —que, por otra parte, no era nuevo en América latina—, existían en el continente, a juicio de Marta Traba, resistencias individuales a esta colonización masiva: artistas que seguían realizando obras desestimadas “en el mercado de galerías, premios y bienales”, empeñadas en seguir ejerciendo “el uso de la palabra” y en la persecución de una estructura de sentido.<sup>491</sup>

En el simposio de Austin, Traba presentó sus nuevas ideas sobre un arte de vanguardia latinoamericano, cuya importancia residía en la propuesta de sentido, más allá de la particular configuración formal adquirida. Su función desbordaba las estrechas motivaciones artísticas: cumplía una función epistemológica al tiempo que un servicio político. En cuanto ya no quedaba más que la posibilidad de generar resistencias individuales, la alternativa más productiva para la cultura latinoamericana era convertirse en un arte de marginales, por fuera del sistema del “arte planetario”.

#### **4. Cambios en el campo artístico regional. Las Bienales Coltejer de Medellín.**

En 1975 Marta Traba escribía que mientras los latinoamericanos discutían sobre las prioridades del localismo sobre el universalismo o viceversa, había llegado “el lobo” para devorarlos a todos. En un año los “productos” habían devorado las técnicas tradicionales, que habían desaparecido de los salones.<sup>492</sup>

Una rápida observación de lo sucedido entre la I y la III Bienal de Medellín da cuenta del proceso señalado por la crítica. Estas bienales fueron patrocinadas por la empresa textil colombiana Coltejer (Colombia Tejedurías). La *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer* abrió sus puertas el 4 de mayo de 1968 en Medellín, y se caracterizó por tener un fuerte acento nacional. Consagró ganador del primer premio al colombiano Luis Caballero con su *Cámara pintada* [ilustración 5.5],

---

<sup>490</sup> Marta Traba, “Somos latinoamericanos”, ponencia presentada en la Universidad de Austin, Texas, en octubre de 1975. Tomado de Emma Araújo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, p. 332.

<sup>491</sup> Art. Cit., p. 333.

<sup>492</sup> Marta Traba, “Nueva versión del lobo y Caperucita. Reflexión sobre las artes plásticas latinoamericanas”, Art. Cit., p. 333.

y entre los tres miembros del jurado, incluyó a un crítico colombiano.<sup>493</sup> En la II edición de esta Bienal, en cambio, fue evidente la gravitación de Jorge Romero Brest. Dan cuenta de ello la importancia de la representación argentina en la Bienal, el otorgamiento del gran premio a Luis Tomasello con la obra *Atmósfera cromoplástica*, así como la conformación del jurado.<sup>494</sup> En la III Bienal se dejó sentir con fuerza el peso del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC). De ser una bienal de pintura, el certamen pasó a albergar todo tipo de expresiones de las nuevas tendencias. Se suprimieron los premios, pero los grandes consagrados del tercer certamen fueron los artistas convocados por Jorge Glusberg.<sup>495</sup> Nacida como certamen centrado en una técnica tradicional, la Bienal Coltejer se convirtió rápidamente en una instancia de estímulo y consagración de las nuevas experimentaciones.

Marta Traba señaló también la situación de profunda crisis en la que, a inicios de los setenta, se hallaba sumergida la institución bienal. En un artículo especial sobre esta tipología de exhibición,<sup>496</sup> Traba analizó los alcances de la III Bienal Coltejer de Medellín. Allí cuestionó el pretendido carácter didáctico de este tipo de muestras, fundamentándose en varias razones. Primero, el público carecía de una educación visual y estética para interpretar la exhibición: la afluencia de distintas clases sociales no era garantía del supuesto carácter social de la muestra. Segundo, la presentación de un conjunto numerosísimo de obras tan disímiles favorecía una visión a-histórica del arte latinoamericano, que reforzaba el malentendido sobre la creación artística como un acto individual y solitario desconectado del medio social; no se establecía ningún tipo de selección para impartir un conocimiento previsto de antemano, y se perdía así

---

<sup>493</sup> Su organizador fue Leonel Estrada y el Jurado estuvo compuesto por Jean Clarence Lambert (redactor en jefe de la revista *Opus International*), Alexander Cirici Pellicer (Consultor español de la revista *Studio International*) y Dicken Castro (arquitecto y crítico colombiano). Otras distinciones que se entregaron: Sarah Grilo (segundo premio), José Antonio Fernández-Muro (tercer premio), Bernardo Salcedo (primera mención), Frenando de Szyszlo (segunda mención), Manuel Hernandez Gómez (tercera mención), Nelson Ramos (mención de honor), Sonia Gutiérrez (segunda mención de honor). Véase *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer, Cat. Exp.*, Medellín, 1968. Archivo Empresa Coltejer, Medellín.

<sup>494</sup> Jurados de la II Bienal fueron Giulio Carlo Argan, Vicente Aguilera Cerni y Lawrence Alloway. *II Bienal de Arte Coltejer, Cat. Exp.*, Medellín, mayo de 1970; S/f, "Bienal exitosa donde abundó la imaginación", *Visión*, Buenos Aires, 19/06/1970, pp. 89-90.

<sup>495</sup> La intervención del CAYC en la organización del certamen hacía que se clasificaran las obras en: arte figurativo, arte no figurativo, arte tecnológico y científico y arte conceptual. El catálogo incluía textos críticos de Jorge Romero Brest, Jorge Glusberg, Alberto Pellegrino y Marta Traba. *III Bienal de Arte Coltejer, Cat. Exp.*, Medellín, mayo de 1972; Marta Traba, "Juicio a las bienales", *Diario de Costa Rica*, Costa Rica, 9/7/1972, p. 14. Archivo MT.

<sup>496</sup> Art. Cit.

la ocasión de resaltar la línea de resistencia de algunos artistas desde inicios del siglo XX –sólo destacaba las retrospectivas organizadas por la crítica uruguaya María Luisa Torrens-. Tercero, los textos que acompañaban la exhibición no eran didácticos; por el contrario, resultaban totalmente incomprensibles. La III Bienal Coltejer era un titánico esfuerzo que daba cuenta, sin embargo, de la ausencia de política cultural en el continente y de la condición de colonizados de los latinoamericanos.

Otra cuestión problemática tanto en el campo artístico internacional como regional estallada a mediados de los sesenta era el excesivo peso que el mercado le imprimía a los resultados de las premiaciones y el lucro comercial que se lograba a través de éstas –tema al que nos referimos en el apartado anterior-. Luego del escándalo desatado por el otorgamiento del primer premio a Robert Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964 – conseguido a través del lobby de su representante, Leo Castelli, que regaló automóviles a los miembros del jurado a fin de que se inclinaran a favor del norteamericano-, la Fundación Bienal de Venecia se había visto obligada a eliminar los premios. En contrapartida, la Fundación Bienal de San Pablo – comandada por Ciccillo Mattarazzo Sobrinho- se negaba, como ya mencionamos, a adoptar el mismo criterio, fundamentando su decisión en la pérdida de interés que ello provocaría para los artistas brasileiros.

La increíblemente veloz colonización cultural que a principios de los setenta podía constatarse en América latina a través del análisis de lo ocurrido con sus bienales no era sin embargo una simple comprobación sin remedio alguno. Traba propuso nuevas estrategias de *micro resistencia* que evitaban una postura pesimista y permitían recuperar, aún si fuera parcialmente, algunas regiones antes ganadas simbólicamente por la colonización, como Argentina o Venezuela.

### **Replanteo de la estrategia crítica: *comportamientos estéticos* en vez de estilos.**

#### **a) La importancia del medio. Gego y *Mirar en Caracas*.**

En 1975 la editorial Monte Ávila publicó una compilación de artículos críticos de la autora aparecidos en *El Universal* de Caracas, periódico para el que Traba realizó numerosas colaboraciones durante su estancia (obligada por el exilio) en aquella ciudad.<sup>497</sup> Traba reunió allí a los artistas venezolanos que, a su criterio, eran los más interesantes por la independencia que mantenían respecto a lo que

---

<sup>497</sup> Marta Traba, *Mirar en Caracas*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

denominaba el *arte oficial caraqueño*: el cinetismo.<sup>498</sup> La expansión del cinetismo en el país había sido favorecida gracias a las adquisiciones de las clases dirigentes enriquecidas con las divisas que ingresaban al país por el petróleo. En el ensayo, Traba recordó a sus lectores que el cinetismo había dejado de ser la última vanguardia varios años atrás. Para demostrarlo, reconstruía la filiación histórica del movimiento: partía de las primeras construcciones de Gabo y Pevsner en la Rusia de 1920; mencionaba luego la primera exposición de arte cinético en París en 1955; y finalmente recalca cómo el Grupo de Recherches d'Art Visuel (GRAV) en París ya había organizado, en 1966, el espectáculo "Un día en París", en el que optaba por la acción y por el concepto, por encima del objeto cinético. La elección de la clase dirigente caraqueña por esa forma específica de arte era, a su juicio, completamente coherente con la necesidad de que éste fuera neutral, espectacular y cumpliera una función de entretenimiento y distracción.

Sin embargo, en esta compilación puso en marcha el recurso de selecciones puntuales, que buscaban no recaer en las condenas regionales de *DDV*. Uno de esos casos fue Gego, la artista alemana emigrada a Venezuela en 1939. Si bien el juicio que de su arte se había hecho en las *DDV* era elogioso, la introducción la incluía dentro de aquellas formas artísticas que, a criterio de Traba, eran condenables por apelar decididamente a los efectos perceptivos como forma de impactar sensorial y no conceptualmente al espectador.

Por el contrario, en *Mirar en Caracas* la lectura ambigua de la obra de Gego quedó atrás, y la artista recibió de parte de Traba una defensa contundente. Todas las sutilezas y poeticidad del arte de Gego se convertían en la mejor forma de demostrar que la crítica era capaz de discernir las diferencias que separaban entre sí a los artistas cinéticos:

Mi reconocido y confeso aburrimento frente a tantas obras cinéticas hace pensar a mucha gente que cultivo por este género un odio sistemático y generalizado. No es así, realmente. Establezco discriminaciones. [...] Entre cientos de cinéticos o familiares del cinetismo, unos pocos hacen *obra* y los demás *juguetes*. [...] En cambio respeto profundamente, en nuestro difícil y

---

<sup>498</sup> Traba adoptó esta denominación genérica ampliamente difundida en la época, propuesta por Elena (Oliveras) de Bértola en *El cinetismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974 (publicación de la tesis doctoral de la crítica de arte argentina en París).

desventurado medio, a quienes han logrado hacer *obra* de esa zona despojada y ascética del arte actual...<sup>499</sup>

Las *Flechas* (1968), la *Reticulárea* (1969) [ilustración 5.6], los *Chorros* (1971) combinaban las matemáticas y la poesía en una búsqueda constante por “imponer lo delicado, perturbar con lo imperceptible”.<sup>500</sup> La obra artística se definía nuevamente por su coherencia interna a lo largo del tiempo, y por constituirse –a diferencia de los entretenimientos pasajeros– en un valor permanente a lo largo de la historia. Gego era una verdadera artista puesto que no claudicaba ante la corrupción del medio venezolano, y, antes que convertir el arte en un juego, lo concebía como práctica poética autónoma.

**b) Un hombre de carne y hueso: *Hombre americano a todo color*.**

*Hombre Americano a todo color* fue un proyecto editorial que no llegó a concretarse en vida de la crítica pero que corresponde a esta nueva instancia señalada en el apartado anterior.<sup>501</sup> Fue un momento de flexibilización de ciertos criterios, que se hicieron más amplios y permitieron la incorporación de artistas pertenecientes a las áreas abiertas, ganándolos para la causa latinoamericana.

Dicho proyecto fue –como la misma Traba lo enunció– una “invención crítica”. Con él imaginó la posibilidad de perfilar –casi a modo de estudio antropológico– la fisonomía del hombre latinoamericano<sup>502</sup> a través de la selección de diferentes corpus de obras para la descripción de su imagen, su cuerpo y carga erótica, sus cosas, su tiempo, sus sueños, sus mitos, sus espacios, sus peleas, sus juguetes, y su forma de conectarse con la muerte, el amor y la artisticidad. Un análisis cultural mediante un recorrido *plástico* de obras que, a su entender, eran las más representativas de los hombres latinoamericanos.

Este hombre *americano*, que no quería ser más un *bello monigote de utilería*, estaba, por supuesto, construido con algunos de los artistas cuya práctica Traba había defendido desde siempre: José Luis Cuevas, Armando Morales, Beatriz González,

---

<sup>499</sup> Marta Traba, *Mirar en Caracas, Op. Cit.*, pp. 58-59.

<sup>500</sup> *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>501</sup> *Hombre Americano a Todo Color* se publicó finalmente veinte años más tarde, en 1995, por Editorial Uniandes, en Bogotá, respetando el proyecto original de Traba.

<sup>502</sup> Reivindicando por otra parte el “americanismo” para Latinoamérica.

Rodolfo Abularach, Hermenegildo Sábat, Luis Caballero. Si bien -como en el caso de Gego-, Traba ya había establecido en *DDV* ciertas distancias entre artistas óptico-cinéticos como Le Parc y Soto por un lado, y la obra de Rogelio Polesello por el otro, resulta por lo menos interesante que seleccionara a este último para construir imaginariamente a su hombre americano. Este arte lúdico era una modalidad que ya se había instalado en la región, aún si no fuera de su particular predilección. Por eso no podían faltar en esa construcción de América latina los juguetes de Polesello, que venían a representar esa visión inquisitiva y desconfiada, típicamente argentina, de ver el mundo: “En Buenos Aires se dice que, en este mundo, ‘nada es verdad ni es mentira, todo es según el color del cristal con que se mira’”.<sup>503</sup> El texto incluido era un ensayo crítico que revestía en ciertos pasajes bastante dureza al juzgar a Polesello, pero que al final lo reconocía al mismo tiempo como artista, juglar y mago, alguien que había logrado enriquecer nuestra visión, en vez de confundirla. La incorporación de Polesello a su selección mostraba a una Traba más abierta, dispuesta a aceptar aún a artistas indiscutiblemente emparentados con el op art. La balcanización de bloques regionales perdía peligrosidad, y se convertía en una variable más con la que trabajar al pensar el arte de Latinoamérica.

**c) Una vanguardia latinoamericana posible. Beatriz González, artesana del pop.**

Marta Traba supo capitalizar las críticas que las obras de González recibieron en la XI Bienal de San Pablo por la similitud formal con el pop, y de allí en más no dudó en referir constantemente a este grupo de artistas norteamericanos como estrategia de contraste ejemplar para diferenciar la obra de Beatriz González. En noviembre de 1974, *Eco Revista de la Cultura de Occidente* publicó un artículo de Marta Traba sobre los muebles de González. Este trabajo iba a convertirse en un capítulo de *Hombre Americano a todo color*.

Al abordar la cuestión de las “cosas” propias de ese hombre americano, Traba eligió los trabajos de Beatriz González. “Mientras los norteamericanos crean una pintura ‘pop’ a escala y con procedimientos industriales, Beatriz González actúa como un artesano del ‘pop’”<sup>504</sup> afirmaba en el artículo para *Eco*.

---

<sup>503</sup> Marta Traba, *Hombre americano a todo color*, Uniandes, Bogotá, 1995, p. 126.

<sup>504</sup> Marta Traba, “Los muebles de Beatriz González”, *Eco Revista de la cultura de Occidente*, No. 169, Bogotá, 1974, p. 68.

Si bien desde el punto de vista formal las similitudes entre técnicas eran evidentes –utilización de colores planos y superficies de color levemente yuxtapuestas, imitando la reproducción industrial- para Marta Traba las diferencias eran claramente distinguibles: las obras de Beatriz González nunca quedaban bajo el control de la técnica, ni surgían de una civilización tecnológica. Es decir, la imagen que la artista obtenía era resultado de una voluntaria y personal elaboración, llevada a cabo mediante la simplificación de las formas observadas y la modificación de las tonalidades, que no respondía a ningún procedimiento imitativo de procesos industriales. “No se trata, pues, en ningún momento, de la ignorancia cerril y apriorística de la provincia irredenta sino, por el contrario, de una tajante escogencia de posiciones”.<sup>505</sup> Los pop norteamericanos en cambio habían incorporado como propias las técnicas de la sociedad tecnológica en la que habitaban. Beatriz González desplegaba de esta manera una incansable mirada crítica hacia esa clase alta bogotana poniendo en tela de juicio su escala de valores, “enfrentando la envoltura de las formas ‘educadas y decentes’”.<sup>506</sup> La serie de serigrafías en papel de los *Bolívar* (de 1976 a 1984) o la cama *Mutis por el foro* (1974) [ilustración 5.7] señalan la perspectiva irrisoria adoptada por la artista también en referencia a los valores heredados de las construcciones históricas tradicionales de la nación. Frente a los pop norteamericanos como Lichtenstein y Rosenquist, que a juicio de Traba representaban acríticamente lo que los medios de comunicación les habían obligado a ver, siguiendo un programa más divertido, González se destacaba por su profundidad en el abordaje de cuestiones locales e intereses particulares: su obra constituía así un *corpus* que podía ser claramente individualizado.

Las parodias plásticas que Beatriz González realizaba le servían a Traba incluso a los fines de establecer categorías diferenciadas para la cultura latinoamericana y la norteamericana. Lo *cursi* era mucho más propio de la primera –y era lo que parodiaba fundamentalmente la artista colombiana-: los objetos como los cromos que circulaban ampliamente con mucha popularidad en la sociedad colombiana. Lo *kitsch* correspondía en cambio típicamente a la cultura norteamericana.

---

<sup>505</sup> Marta Traba, *Hombre americano a todo color*, Editorial Uniandes, Bogotá, 1995, p. 57.

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 68.



Gracias a esa riqueza semántica, en las pinturas y objetos de Beatriz González Marta Traba halló un laboratorio ideal para poner a prueba su teoría etnohistórica del arte. Construyó su modelo de diferenciación artística a través de las distancias culturales que separaban la práctica artística característica de la artista latinoamericana de aquella propia de los pop norteamericanos. El carácter de la obra de Beatriz González, por debajo de su tono humorístico y aparentemente neutral, se destacaba por su profundidad crítica de los valores imperantes en el sistema social. La obra realizada por artistas pop le parecía en cambio meramente divertida: el guiño cómplice al espectador apuntaba a sorprenderlo a través de la cita de iconografías visuales de la publicidad y el comic. Traba creaba de esta forma un marcado contraste cultural entre las realizaciones del pop norteamericano -subyugado por los medios masivos- y las realizaciones de González -que parodiaban al sistema-: el medio cultural anglosajón quedaba delineado como lugar del conformismo y la ingenuidad, el latinoamericano como el lugar de la crítica y la reflexión. Traba descreía de la posibilidad de una visión crítica en el arte contemporáneo norteamericano y lo condenaba por su absoluto conformismo a una sociedad tecnológica opresiva y por su recepción pasiva de los productos de la industria económica y cultural. Esta polaridad entre seriedad y diversión, unidad de sentido y sinsentido, que estructuraba el análisis de Marta Traba, polemizaba con las difundidas tesis de Marshall McLuhan y sus seguidores latinoamericanos. McLuhan había hecho hincapié en el malentendido inherente a la concepción elitista de la educación y la diversión como formas opuestas de conocimiento. Ya en *DDV* Traba había impugnado el mcluhanismo del crítico peruano Juan Acha y sus ideas de "el medio es el mensaje". Refrendaba así el modernismo utópico de América latina, frente a las soluciones que llegaban de los centros norteamericanos y europeos y negaban los procesos de significación distintivos del arte.

En 1977 Traba logró la publicación de un libro dedicado a la artista: *Los muebles de Beatriz González*,<sup>507</sup> donde, embebida de la teoría estética de Adorno, presentó nuevos argumentos a favor de las realizaciones de la artista, en franca oposición ya no sólo al pop norteamericano, sino a todas las manifestaciones de extrema vanguardia como el body art. Allí recuperó la temática del vaciamiento de

---

<sup>507</sup> Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Ediciones del Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1977.

sentido de las experiencias artísticas en la época contemporánea –cuestión que abarcaba tanto a las vanguardias europeas y norteamericanas como a algunos artistas latinoamericanos- y señaló, frente a la desacralización del arte, una concomitante fetichización del artista. La desacralización del arte conllevaba para Traba el problema de la anulación de éste como campo de acción específico y diferenciado.

La crítica observaba en los objetos de González –como en el peinador *Gratia plena* (1971) [ilustración 5.8], inspirado en *La Virgen de la silla* de Rafael- que el rechazo a la fetichización de ciertos objetos o personajes era útil para confrontar los persistentes mitos de la burguesía colombiana a través de reinterpretaciones sutiles y ridiculizantes. La artista no caía en banalidades ni interpretaciones vulgares, sino que rescataba con su originalidad el objeto de arte del meollo antiartístico de todos los días. Las declaraciones de González demostraban para Traba que la artista era plenamente consciente de estar infringiendo la práctica contemporánea al proponerse continuar con el oficio –si bien renovado- de la pintura. Sus trabajos adquirirían una deliberada opacidad, convirtiéndose en esqueletos cromáticos que burlaban la opulencia del original; los colores estaban pintados directamente sobre la superficie como en los grabados populares. González desacralizaba así el sistema prevaleciente en Colombia de narrativas pomposas y artificiales: eliminaba el discurso. Al limpiar la imagen de ese discurso distorsionador, la artista operaba una “resacralización” de la imagen, y así se constituía en verdadera vanguardia.<sup>508</sup> Recobraba fuerza aquí nuevamente las ideas de Adorno en relación con el status diferencial de la obra de arte.

### **Apropiaciones y resignificaciones en la escena globalizada**

¿En verdad estaba el arte de Beatriz González tan alejado del pop norteamericano? Su pertenencia cultural marcó claramente sus contenidos, pero una lectura contemporánea de las tesis de Traba nos obliga a un análisis más pormenorizado del arte de González, del pop y sus críticas, y de las intenciones de Traba.

Ya nos hemos referido a que el discurso crítico identitario –que tuvo su apogeo en la década del sesenta- comenzó a ser puesto en duda por la misma práctica

---

<sup>508</sup> Marta Traba, *Op. Cit.*, pp. 55-58.

artística. A inicios de la década de 1970 algunos artistas latinoamericanos sometieron a aquel discurso regionalista a una fuerte crítica a través de sus prácticas, poniendo en entredicho las posibilidades reales de un arte formalmente diferenciado. Desde nuestra perspectiva, lo que se propuso hacer Beatriz González en Colombia fue poner al descubierto el carácter falso y artificial de tales búsquedas identitarias regionales en un contexto cultural globalizado.

El intento de González apuntaba a registrar a través del estudio de la iconografía popular de qué manera ese arte culto proveniente de las sociedades desarrolladas se había apropiado y bastardeado hasta lo cursi y lo *kitsch* en la provincia colombiana. En verdad, mientras los trabajos del maestro Botero –por quien Beatriz González se consideraba particularmente influenciada en sus inicios- apuntaba a parodiar la obra de arte original en sí, permaneciendo por ende en el registro de la alta cultura, el interés de González no recaía tanto en la obra de arte occidental original, sino en el gusto popular latinoamericano que incorporaba dichas imágenes transformándolas y adaptándolas a su propio contexto material y perceptivo. Las obras de la artista proyectaban preguntas hacia la iconografía popular: particularmente frente a los “cromos” – láminas editadas por una empresa tipográfica con reproducciones de cuadros europeos en colores cromos -, que constituían un texto híbrido, crisol de registros culturales, y habían marcado su vivencia desde la infancia.<sup>509</sup>

¿Si esas reproducciones eran feas, por qué se las adquiría? ¿Sólo así se podía poseer en alguna medida los originales? ¿Era posible gozar de lo cursi y de lo *kitsch*? El problema que preocupaba a la artista era el gusto y las cuestiones de poder simbólico implicadas en su legitimación o desvalorización.

Beatriz González extremó a tal punto este interés por lo cursi y los problemas de legitimación del gusto que implicaba, que llegó incluso a poner en primer término la pregunta por éste en algunas serigrafías como *Cromo in memoria* (1976) [ilustración 5.9], la reproducción de un cromo de total insignificancia, un paisaje caribeño sin ningún signo distintivo más que los sostenes de la lámina dibujados en

---

<sup>509</sup> Relata la artista cómo su madre solía señalarles a ella y sus hermanos continuamente los objetos de mal gusto de manera divertida, y al mismo tiempo los compraba; había por ejemplo tapizado todas las paredes de su casa con los mencionados cromos. Citado en Katherine Chacón, “Entrevista a Beatriz González”, en *Cat. Exp. Beatriz González. Retrospectiva...*, Art.Cit.

los ángulos, jugando metalingüísticamente a través de una imagen sin anclaje evidente.

La artista reinsertaba la imagen original en una nueva estructura de color creando sutiles ironías visuales respecto a la relación entre centro y periferia, civilización y barbarie. En la serigrafía *Jacqueline Oasis* (1975) [ilustración 5.10], tomada de una foto de Jacqueline Onassis de vacaciones en Egipto aparecida en el periódico colombiano *El Tiempo*, el contrapunto textual y visual jugaba a unificar partes pertenecientes a esos dos mundos hipotéticamente dispares, el civilizado y el natural, subrayando la verdadera imbricación de uno en el otro. Inserto un símbolo de máxima sofisticación del mundo "civilizado" en territorio salvaje, González destacaba la cohesión insólita, una imagen exótica constituida esta vez por un personaje civilizado, que la prensa popular normalmente explotaba para impactar al público. La mirada exotista y el proceso de colonización cultural -a través del cual ingresaba la modernidad con sus productos e informaciones en Latinoamérica- se rechazaban concientemente como fuerza o poder unidireccionales: el choque cómico insólito que provocaba la irreverente apropiación latinoamericana proponía descreer y ridiculizar aquella pretendida superioridad emanada de visiones provenientes del Viejo Mundo.

A veces, como en el caso de los altares-marco de la Colonia, la proporción y elaboración de éstos hacía que compitieran de tal forma con las pinturas hasta llegar a comprometer la original relación cuadro/marco, desviando la atención de la pintura hacia su relación con un contexto discordante. A su vez, la pintura desvirtuaba la principal función del mobiliario. En el perchero *Nací en Florencia y tenía 26 años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* (1974) [ilustración 5.3] -inspirado en *La Gioconda* de Leonardo da Vinci- la relación entre el marco-mueble y la pintura provocaba total incongruencia visual y subrayaba la sorprendente amalgama de estilos y registros de circulación. La artista recreaba así no sólo una pintura particularmente destacada de la historia del arte occidental, sino simbólicamente el propio proceso de apropiación y canibalismo cultural de las representaciones del arte culto llegadas a América latina -proceso que podía constatarse ya desde fines de la Colonia y que adquiría la fisonomía de práctica artística conciente desde por lo menos finales del siglo XIX en la caricatura urbana de la prensa periódica latinoamericana-.

Hemos mencionado la amplia difusión de los productos de los medios masivos de comunicación en Latinoamérica, la literal invasión cultural norteamericana a través

de sus contenidos y formatos así como del enorme éxito popular que alcanzaban, como uno de los ejes estructurantes del debate sobre arte latinoamericano en la crítica subcontinental. La obra de González no soslayaba este tópico de los contenidos banales de la industria cultural: por ejemplo, con *Televisor en color. Homenaje a los reporteros gráficos de El Tiempo* (1980) [ilustración 5.11], instalación presentada en una exposición individual en la galería Garcés Velásquez de Bogotá.

Al ingresar a la galería, el espectador se encontraba dentro de una ambientación un tanto extraña. En el centro de la misma, la artista había colocado, sobre una pequeña mesa, un aparato de televisión, enchufado al tomacorriente de la pared. La carcasa del televisor estaba totalmente pintada en color celeste pastel, y en su pantalla se distinguía, en verde esmeralda, la representación de la figura de busto del presidente de Colombia, Gabriel Turbay Ayala, con su típico moño. La perilla de canales giraba, pero el único sonido transmitido era el “ruido blanco” que emiten los televisores cuando no sintonizan programación alguna. La pequeña mesita portante también estaba completamente pintada en color dorado. Sobre las paredes laterales, la artista había colgado una serie de treinta dibujos a lápiz inspirados en una colección de recortes de la artista sobre el presidente, con escenas que parodiaban su “vida y milagros”.<sup>510</sup>

El aparato y la programación tonalizados uniformemente en colores pastel hacían referencia a la imperceptible pero concreta conexión cultural entre el medio masivo y el contenido transmitido, a la deformación que sufría la realidad a través de los medios, y a la artificialidad de los productos culturales que transmitía la TV – más allá de su pretendida naturalidad y cercanía con el espectador-. También, más directamente, a la TV latinoamericana –degradada y de menor calidad- con sus colores modificados por la deficiente fidelidad de los primeros aparatos y la poca adaptación técnica en los primeros años de difusión de la TV color en Latinoamérica.

La representación del presidente en la pantalla aludía a una situación harto habitual en Colombia: Turbay Ayala amaba exhibir su figura a la población utilizando este medio. Era común por ejemplo que apareciera otorgando distinciones a figuras de la escena cultural colombiana. La pintura de los objetos ayudaba en principio a abstraer, sacar a éstos de lo real. La tonalización uniforme reforzaba el carácter de “imagen” o representación de aquello que el espectador podía ver en el televisor: es

---

<sup>510</sup> S/f, “Beatriz González y Turbay Ayala”, Revista *Cromos*, Bogotá, 1980, p. 36. Archivo BG.

decir, que éste era un instrumento que *mediaba* la percepción de lo real, interponiéndose y moldeando la misma. La intervención artística neutralizaba y revertía dicho proceso *naturalizador* característico del sistema audiovisual bloqueando la recepción sonora y acentuando de esta forma la visualidad y el carácter de *representación*. La política se había convertido también en una cuestión de imagen. Esta estrategia era similar a la que González ponía en práctica con las figuras de Bolívar: acentuaba el *valor de imagen* de las escenas históricas, y lograba de esta forma dos objetivos. El primero, recuperar las posibilidades plásticas del lenguaje visual frente al aplastamiento que había sufrido por el peso histórico del contenido; en segundo lugar, subvertir los valores de esas imágenes históricas y señalar su carácter de discurso.

*Televisor en color* era finalmente una instalación bien particular. Combinaba un objeto real fuertemente intervenido y connotado, con dibujos de lo más tradicionales, en una amalgama discontinua, que generaría por lo menos un cortocircuito perceptivo: ¿se trataba de una exposición de vanguardia o conservadora? En verdad eso ya no importaba.

Las diferencias culturales regionales, planteadas desde el discurso crítico de Marta Traba, se subsumían, en el nivel de la manifestación visual, a un tipo de imagen que apropiaba, deglutía y transformaba todo el repertorio de imágenes circulantes en un contexto definitivamente globalizado.

¿Y no era también eso lo que hacían al fin y al cabo los artistas pop en los EE.UU. y en Inglaterra? En este sentido creemos apuntaba una declaración de Beatriz González, respecto a haberse considerado siempre más conceptualista que pop: los modos de la plástica circulaban internacionalmente y ya no eran prerrogativa de región alguna. La mesa de luz *Kennedy (John Fitzgerald)*, *político demócrata norteamericano (1917-1963), Presidente de los Estados Unidos en 1961. Murió asesinado (1971)* [ilustración 5.12], ensamble de pintura esmaltada sobre un pobre mueble modernista, traía a colación, a través de la yuxtaposición paradójica, la mirada ineludiblemente deformante que produce el encuentro de culturas. Kennedy, figura fundamental de la historia política de los Estados Unidos y de sus relaciones con el resto del mundo, quedaba mediante esta operación reducido al título: básicamente, se vaciaba de la emotividad que su propio contexto cultural le había conferido convirtiéndolo en héroe, y se transformaba en el frío enunciado del discurso textual.

Una operación artística definitivamente contemporánea, cuyo contenido sin embargo la ligaba a su medio de producción.

El material con el que trabajaba Beatriz González y las preocupaciones que atravesaban su obra la definían claramente dentro del ámbito latinoamericano. Al analizar desde la actualidad las tesis de Traba, ciertas cuestiones se observan intencionalmente solapadas, de modo tal de lograr sostener contra viento y marea su tesis general de la existencia de un arte regional. La crítica intentó diferenciar a los artistas latinoamericanos por los procedimientos, los modos, que a estas alturas constituían un patrimonio global del campo artístico. Por lo demás, persistió en definir al arte como fundamentalmente *antisistema* y *subversivo*, manteniendo una postura utópica característica de la ideología del período moderno.

### **Áreas abiertas y áreas cerradas: de la *Pintura Nueva de Latinoamérica* al proyecto Museum of Modern Art of Latin America.**

En este último apartado, proponemos una visión panorámica de los ensayos y proyectos más ambiciosos sobre arte latinoamericano que Traba encaró a lo largo de su vida: *La Pintura Nueva de Latinoamérica* (1961), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1973), *Hombre Americano a todo color* (1975), y *Arte de América Latina: 1900-1980* (1983).

*La pintura nueva de Latinoamérica* fue un ensayo que compiló cinco conferencias dictadas en la Librería Central, en Bogotá, instancia en la que por primera vez trabajó el arte latinoamericano de forma conjunta. Aquí utilizó el esquema de áreas abiertas y cerradas que describimos en el primer apartado.<sup>511</sup>

*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* pasó por un largo periodo de elaboración, desde que comenzó el proyecto hasta su revisión final. La densa introducción incluyó sus nuevas lecturas (incorporadas también, como vimos, a *La rebelión de los santos*), que en este caso la ayudaron a dar un marco teórico al desarrollo de la historia del arte latinoamericano en las décadas tratadas. Es

---

<sup>511</sup> Florencia Bazzano-Nelson, "Cambios de margen...", Art. Cit., pp. 16-17. Mientras Bazzano-Nelson considera que la noción de resistencia debe articularse con la de "estética del deterioro", Mari Carmen Ramírez sostiene que es más pertinente hacerlo con la de "autenticidad", que vertebra *La Pintura Nueva de Latinoamérica*. Mari Carmen Ramírez, "Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida", prólogo a Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (reedición del original de 1973), p. 45.

verdad, como se ha señalado, que en *DDV* Traba construyó “uno de los andamiajes teóricos más sofisticados puestos en circulación en la crítica de las artes visuales del hemisferio”,<sup>512</sup> pero también es cierto que en la actualidad esto contrasta con lo que despierta, aún en lectores informados en la materia: la sensación de que se trata de análisis simplistas, aún ingenuos. En muchos, esos escritos generan desconfianza por las características de un análisis fuertemente esquematizado que los vuelve inverosímiles. Hoy es fácil percibir su inscripción en la antropología estructural de Lévi-Strauss y la lingüística estructural de Barthes. Sus textos *tomaban partido*; en ocasiones pontificaban artistas que posteriormente no lograron reconocimiento, y condenaban con igual contundencia algunas manifestaciones artísticas muy valoradas en la actualidad -como el pop art y el cinetismo-.

¿Por qué llevó Traba a tales extremos sus tesis? ¿Por qué articuló un discurso tan definitivo?<sup>513</sup> La crítica de arte analizaba con cuidado y meticulosidad las distintas etapas en el desarrollo de cada artista, señalando sus aciertos y los momentos en que su poética se había desviado del buen camino, y también los motivos de aquellos descarrilamientos artísticos. Casos como el de Rauschenberg o Botero constituyen notables ejemplos de ello. Pero Traba intentaba al mismo tiempo defender una identidad cultural latinoamericana: de allí la búsqueda por establecer parámetros de valor, que sumergían sus exquisitas y sutiles observaciones críticas bajo el peso a veces brutal del juicio impugnatorio. Frente a la multiplicación de propuestas poéticas que buscaban la internacionalización y el borramiento del origen nacional y regional -que a todas vistas aparecía ante Traba como un proceso innegable de colonización cultural-, su análisis valorativamente connotado buscó enfrentar, con toda la firmeza posible, la invasión cultural norteamericana, para defender las diferencias culturales de la región. De esta conjunción surgieron las bases de *DDV*.

Lo diferencial de *DDV* fue por lo tanto la densa carga de valor que sumó. Este texto representa el punto más alto, la jugada teórica más fuerte de un desarrollo teórico que supo posteriormente abrirse a nuevas perspectivas y a los nuevos acontecimientos. Desde una mirada más amplia que cubra un arco de tiempo de veinte años -desde *La Pintura Nueva de Latinoamérica* (1960), pasando por *DDV* (1973) y terminando en *Arte de América Latina 1900-1980* (1983)- puede apreciarse aquel

---

<sup>512</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen...”, Art. Cit., p. 10.

<sup>513</sup> Este hecho salta a la vista si comparamos *DDV* con *La rebelión de los santos*, escrito en la misma época, y en donde planteó una manera mucho más abierta de aproximación al arte.



momento como una instancia en un proceso intelectual, y no como la *summa* de su teoría sobre arte latinoamericano. Su marco crítico no permaneció “trancado entre dos puntos indisolubles: esencialismo ambiguo e ingenua metonimia de la vastísima realidad latinoamericana”.<sup>514</sup> La posición regionalista, analizada desde la larga perspectiva de los años ‘80, y considerando que en los ‘50 Traba había rechazado la idea de un arte americano, aparece como posición teórica coyuntural. En este sentido, compartimos la opinión de que el suyo estuvo lejos de ser un pensamiento homogéneo y sin fracturas:<sup>515</sup> fue, por el contrario, permeable a los cambios que se sucedieron en la escena artística y política regional e internacional.

Marta Traba, como Juan Acha o Jorge Romero Brest, dieron el salto y buscaron pasar de la praxis crítica a la teoría, recurriendo para ello a connotaciones de valor; convocaron en torno a ellos a grupos de artistas, generaron grupos de preferencia (o intentaron hacerlo sin éxito como Traba en algunos casos). Transitaron muchas veces géneros híbridos, entre la historia y la teoría del arte.

Algunos textos como *DDV* -que se presentaron como *historias del arte*- deben reinterpretarse en la actualidad también como ensayos de teoría del arte. Sólo así recobran hoy su poder de proyección y dejan de percibirse como “un torrente subjetivo y sin riberas”.<sup>516</sup> Sólo así podemos encontrar un puente que conecte a la “crítica brillante que todos hemos reconocido y aplaudido y a la historiadora apasionada que algunos leemos con reservas por su falta de rigor”.<sup>517</sup>

En ese proceso *Hombre americano a todo color* señaló un cambio significativo: la pertenencia a bloques regionales ya no descalificó de por sí a las creaciones. Los criterios de valor se flexibilizaron y Traba incorporó a otros artistas que le daban a Latinoamérica un perfil artístico diversificado.

A principios de los años ‘80, Marta Traba fue convocada para dirigir el proyecto de reorganización de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de América Latina en Washington DC, colección a cargo de José Gomez Sicre. Coordinado por María Leyva y subsidiado por el National Endowment for the

---

<sup>514</sup> Mari Carmen Ramírez, “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”, Art. Cit., p. 51.

<sup>515</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen...”, Art. Cit., p. 11.

<sup>516</sup> Álvaro Medina, “La historia no se oculta. Marta Traba tenía razón”, *Mundo*, No. 5, Bogotá, p. 33. Aclaremos que Medina hizo esta observación respecto de *Historia abierta del arte colombiano*, pero esta apreciación bien podría extenderse a otros ensayos. Medina fue el primer historiador colombiano en señalar la falta de rigor histórico de Marta Traba. Véase Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.

<sup>517</sup> Álvaro Medina, “La historia no se oculta...”, Art. Cit., p. 30.

Humanities, el proyecto incluía también la elaboración de un extenso texto para el catálogo, que diera cuenta de las obras de la colección dentro de un enfoque de carácter histórico.<sup>518</sup> Traba se hizo cargo del proyecto en Washington DC, y continuó trabajando en él desde Europa luego de que el gobierno norteamericano denegara a ella y a su esposo Rama las visas de residencia. El catálogo, en español e inglés, se publicó post-mortem, en 1994.<sup>519</sup>

Analizado en su totalidad, el ensayo retomaba nuevamente el esquema de áreas abiertas y cerradas, que Traba denominó aquí *áreas culturales*: éstas atendían principalmente a la tradición prehispánica y a la apertura hacia influencias extranjeras. En el capítulo introductorio, Traba señaló la dificultad que conllevaba ver en su conjunto el arte moderno latinoamericano al proceder de veinte países con tradiciones, culturas y lenguas distintas, pero insistió en sostener la posibilidad de definir lo peculiar de la cultura latinoamericana aún trabajando con tal diversidad. También se refirió al problema de establecer pautas de valor (que esta vez consideró debían ser diferentes en cada país), porque respondían a situaciones transitorias y locales. Y subrayó la importancia de las coyunturas sociales, económicas y políticas para analizar el curso de arte. “Lo importante del reciclamiento del pensamiento mítico – sostenía Traba- es que da al arte latinoamericano “un ‘tono’ muy cercano a la utopía de la identidad”.<sup>520</sup>

La identidad era vista ahora como utopía, era la que reunificaba las diversas tendencias, particulares o de grupo, del arte latinoamericano. Pero el objetivo de alcanzar la identidad debía salir de las obras de los artistas, no de la especulación teórica. En el informe que Traba redactó para remitir al National Endowment for the Humanities, acordaba plenamente con las observaciones apuntadas por Stanton Catlin y James Lynch, en el sentido de “[...] mantener a salvo las características individuales

---

<sup>518</sup> Se convocó al los profesores Elizabeth Boone, Roy Bryce-Laporte, Stanton Catlin, James Lynch, Luis Ratinoff a un coloquio cerrado de dos días para discutir, junto a Marta Traba, María Leyva y representantes del Museo –el director Gómez Sicre, Félix Ángel, Ana María Escallón-, distintos aspectos del proyecto. “Modern art of Latin America and the Caribbean in Cultural Context”, Washington DC, 27 y 28 de enero de 1983, 5 p. Archivo MT.

<sup>519</sup> Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980*, BID, Washington DC, 1994. El ensayo se dividía en: Introducción; El muralismo mexicano: acción y consecuencias; La transfusión de las vanguardias; Las décadas emergentes; La vanguardia (1960-1980).

<sup>520</sup> *Op. Cit.*, p. 10.

de cada país; [...] dar preferentemente un mayor énfasis a la discontinuidad cultural que a la continuidad (artificial)".<sup>521</sup>

Reconoció de esta forma que la identidad regional era más un recurso discursivo, una "utopía", que una realidad cultural. Volvió a sus primeros planteos de fines de los cincuenta, cuando, como estrategia tendiente a destacar los logros del arte latinoamericano, pensaba que era más importante la puesta en valor de un arte que representara lo nacional que la acentuación de un arte panamericano;<sup>522</sup> y, reinterpreto los éxitos de las vanguardias latinoamericanas a través de este énfasis en una conexión real y directa con la tradición cultural nacional. Este argumento había reaparecido con fuerza en el artículo "La tradición de lo nacional",<sup>523</sup> de 1979, en el que Traba había puesto particularmente de relieve el trabajo teórico de los brasileros dentro de la tradición intelectual latinoamericana de revalorización de lo nacional. El vínculo profesional y conceptual que afianzó con el brasileño Frederico Morais en el Simposio de Austin –quien, como veremos en el próximo capítulo, proponía pensar las vanguardias en su relación con la recuperación de la tradición popular- se vincula con la importancia que Traba prestó por primera vez a las vanguardias brasileras en *Arte de América Latina*. Al analizar en su último gran ensayo póstumo de historia del arte los logros del arte latinoamericano, Traba readoptó una perspectiva nacional e identificó al Brasil como el lugar de las auténticas vanguardias.

## Conclusiones

Los debates sobre colonialismo del pensamiento independentista africano ya estaban entonces presentes y circulaban a fines de los sesenta en el contexto latinoamericano, como vimos a través del ejemplo de publicaciones como *Eco*. Las ideas sobre identidad cultural nacieron al calor del embate de los productos y medios de la cultura mediática y también por contactos concretos con las ideas de los primeros teóricos del poscolonialismo.

---

<sup>521</sup> "Modern art of Latin America and the Caribbean in Cultural Context", documento citado, p. 3. Destacado del original.

<sup>522</sup> Marta Traba, "¿Qué quiere decir 'Un arte americano'?", *Mito*, vol. 1, No.6, Bogotá, febrero/marzo 1956, pp. 474-478. Citado en Florencia Bazzano-Nelson, "Cambios de margen...", Art. Cit., p. 17.

<sup>523</sup> Marta Traba, "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional", *Hispanamérica*, Año VIII, No. 23-24, Buenos Aires, 1979, pp. 43-69.

El primer capítulo del poscolonialismo se difundió en Latinoamérica en los años setenta. Marta Traba recogió algunos conceptos de Franz Fanon —ampliamente difundidos en la región— respecto a los procesos psicológicos que el avance colonizador desataba en el comportamiento de los colonizados: el repliegue hacia el mito y la magia, la negación del progreso y la técnica.<sup>524</sup> Sus ideas parecían albergar las semillas teóricas que darían sus frutos décadas más tarde, esta vez en el ámbito teórico-crítico latinoamericanista en Norteamérica. Antes del multiculturalismo y su conexión con los estudios poscoloniales, existieron en la región teorías como la de Traba que plantearon las cuestiones de identidad cultural en términos de autonomía y defensa ante lo que —en aquel momento— aparecía como una homogeneización cultural global promovida por los medios masivos.

En la década del setenta, Traba redefinió y flexibilizó paulatinamente sus ideas sobre la artísticidad dejando de lado la predilección por estilos y cambiando el énfasis sobre los procedimientos artísticos; recuperó positivamente el concepto de vanguardia en América latina —que había desvalorizado a fines de los sesenta para la región—, lo construyó suficientemente amplio como para que ello aportara a la democratización dentro del campo artístico, en base a la aceptación de la diversidad cultural de las propuestas latinoamericanas. Esta apertura le permitió una definición más flexible y verosímil de la identidad cultural latinoamericana a través del arte. Si bien quedó atada a algunas prerrogativas modernas —como la función antisistema del arte—, fue una de las primeras artífices de la construcción misma de lo que hoy llamamos “campo artístico latinoamericano”, y contribuyó a delinear las posibles herramientas para su estudio. La vigencia de sus análisis no sólo no ha desaparecido sino que, por el contrario, éstos han pasado a formar parte del discurso canónico sobre el arte latinoamericano contemporáneo.<sup>525</sup>

---

<sup>524</sup> Frantz Fanon, *Black skin, white masks*, 1952; *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1963 (Ed. Original 1961); *Sociología de una revolución*, Era, México, 1968. (Ed. original 1959). Véanse los apuntes personales de Marta Traba, Archivo MT.

<sup>525</sup> Nos referiremos a este tema con mayor profundidad en el último capítulo de esta tesis, cuando afrontemos la cuestión de los ejes interpretativos que se pusieron en juego en la década del setenta a través del análisis de distintas exhibiciones de arte latinoamericano.

## Capítulo seis. Los simposios de la crítica: en busca de la identidad.

### Introducción.

En 1979 el crítico de arte Roberto Pontual escribía: “Dentro y fuera de América latina aumenta el interés por el arte allí producido. [...] Nadie pone en duda que [el fenómeno] está acelerándose en este último período”.<sup>526</sup> En ese mismo artículo ponía énfasis en la novedosa acogida de un número considerable de artistas latinoamericanos en la Bienal de París de 1977. Y agregaba: “Se ha comenzado a pensar y a hablar constantemente del problema de la *identidad* latinoamericana, de la urgencia de investigarla, asumirla y promoverla, también en el campo de la creatividad artística. [...] Algunos ya sienten en el aire la pregnancia y el desconcierto por el exceso de celo *latinoamericanista*”.<sup>527</sup>

La década del setenta aparece a la distancia como un período extremadamente fértil en congresos, simposios, encuentros, cuyo eje temático fue la discusión de la identidad del arte de América latina. ¿Era posible definir sus características desde el punto de vista teórico, más allá de los agrupamientos circunstanciales que las exhibiciones itinerantes habían creado desde inicios del siglo XX para presentarlo en Estados Unidos y Europa?

Como muchos de los teóricos a los que haremos referencia señalaron, hablar del origen del debate sobre la cuestión identitaria en el arte de América latina nos obligaría a remontarnos a los inicios de la plástica moderna en la región. Ya ha sido señalado que la preocupación por la identidad y las artes visuales en Latinoamérica tuvo su pico de intensidad entre los años 1920 a 1945, cuando ideólogos del latinoamericanismo como José Martí, José Vasconcelos, Víctor Raúl Haya de la Torre y Juan Carlos Mariátegui establecieron fuertes vínculos entre factores políticos comunes —el colonialismo— y la necesidad de una manifestación cultural propia que hiciera frente al imperialismo.<sup>528</sup> Los discursos interpretativos formaron parte

---

<sup>526</sup> Roberto Pontual, “Geometría sensible latinoamericana”, *D’Ars*, Milán, Nro. 89, Volumen 20 (abril 1979), p. 27.

<sup>527</sup> *Ibid.*, el destacado es original.

<sup>528</sup> Rita Eder, “Art and identity in Latin America”, en Rachel Weiss y Alan West (ed.), *Being América. Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*, White Pine Press, Nueva York, 1991, pp. 28-38.

constitutiva de la genealogía del arte moderno latinoamericano, y la reconstrucción de ésta excede el propósito de esta tesis. Pero sí es necesario señalar, antes de tratar propiamente los simposios de la crítica en la década del setenta, que el debate identitario en este período tuvo, como inmediatos antecedentes, circunstancias de distinta índole: las propias búsquedas de los artistas por representar sus raíces indoamericanas —ejemplo prototípico fue Gunther Gerszo-, que en algunos casos pudo ser también una reacción a la expansión de los lenguajes no figurativos y al desdibujarse de los indicadores de pertenencia en el contexto internacional; los esfuerzos de difusión y presentación del arte latinoamericano realizados a partir de la década del cincuenta por el Departamento de Artes Visuales de la OEA, liderado por el cubano José Gomez Sicre; la consolidación y fuerza adquirida por las colonias de artistas latinoamericanos en Estados Unidos y Europa; y la temprana discusión sobre la necesidad de un arte comprometido y por lo tanto conectado con la realidad regional, instalado por Marta Traba a mediados de los sesenta, en el contexto de la radicalización ideológica de muchos intelectuales latinoamericanos.

Acicateados por poéticas, mercado e instituciones de la escena artística internacional, los críticos de arte latinoamericanos se vieron empujados a salir en búsqueda de una identidad cultural definida para América latina. A partir de 1970, se sucedió una serie de coloquios, exhibiciones y publicaciones que los reunieron en la discusión de la situación del arte en la región: el Encuentro de la UNESCO en Quito (1970), el Simposio sobre Arte y Literatura Latinoamericana en Austin, Texas (1975), el primer Coloquio Internacional de Historia del Arte en México (1975), las polémicas sobre arte latinoamericano desarrolladas en la revista mexicana *Artes Visuales* (1976), el primer Encuentro de Críticos de Arte y Artistas Plásticos Iberoamericanos en Caracas (1978), un Simposium Latinoamericano en Buenos Aires (1978), el Simposio de la I Bienal Latinoamericana de Arte de San Pablo (1978), el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México (1978), el Primer Coloquio de Arte No-Objetualista organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín (1981), el Encuentro Artes Visuales e Identidad en América Latina organizado por el Foro de Arte Contemporáneo de México (1981). Un poco desfasado en el tiempo, el coloquio en ocasión de la I Bienal de la Habana (1984) cerró la

cadena de debates sobre la identidad del arte latinoamericano.<sup>529</sup> No todos tuvieron la misma envergadura ni se produjeron de forma independiente a otros eventos;<sup>530</sup> sin embargo, si los pensamos en forma conjunta, es fácil verificar aquel *celo latinoamericanista* -del que se hablaba en la cita inicial- que fue característico de los años setenta; y también, es posible identificar los principales problemas en cuestión.

Tres ejes temáticos pueden distinguirse como las cuestiones centrales debatidas: a) la identidad plástica del arte latinoamericano; b) la puesta en duda de las metodologías tradicionales para su análisis, que lo evaluaban de acuerdo al canon del “arte universal” occidental; c) los nexos entre el arte y la política en América latina.

El compromiso ideológico asumido por los artistas fue claro, abierto y generalizado: todos denunciaron la situación neocolonial del campo artístico regional. Entre ellos puede mencionarse a Julio Le Parc, Antonio Berni, José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo, Leonel Góngora. En contraposición, la crítica de artes plásticas –si bien enmarcó su reflexiones, como veremos, dentro de una “ideología de época”-, mostró posiciones políticamente bien divergentes. Aquellas enmarcadas en la vieja izquierda, como la de Mario Pedrosa y Marta Traba, acentuaron la decadencia del arte culto e imaginaron para el arte latinoamericano una nueva aventura de utopía y liberación. Los representantes de una nueva izquierda más progresista –Néstor García Canclini, Rita Eder- hicieron hincapié en socializar el método crítico para lograr incidir en el entramado social, en instrumentar nuevas maneras de pensar el arte que tuvieran en cuenta todas las manifestaciones artísticas en su dinámica de interconexión, y en dar a conocer nuevas experimentaciones en el campo de las artes –como el arte de grupos- que apuntaban a generar prácticas más democráticas. El círculo de *Plural*, en salvaguarda de la especificidad de la disciplina, mantuvo en cambio un posicionamiento ideológico opuesto a los antes mencionados.

---

<sup>529</sup> Entrevista de la autora a Rita Eder, México DF, agosto de 2006. La I Bienal de la Habana se realizó en el Centro Wifredo Lam, del Museo Nacional, en mayo de 1984. Estuvo dedicada a las artes plásticas de América latina y el Caribe, y participaron alrededor de setecientos artistas. El jurado estuvo formado por Mariano Rodríguez, Aracy Amaral, Marta Arjona, Manuel Espinoza, Julio Le Parc, Pedro Meyer y Juan Antonio Roda. *I Bienal de la Habana 84, Cat. Exp.*, Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura de Cuba, La Habana, 1984.

<sup>530</sup> Fue el caso del Simposium Latinoamericano en Buenos Aires. Este encuentro tuvo lugar en el marco de las Jornadas de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, entre el 15 y el 19 de noviembre de 1978. Los temas fueron similares a los debatidos en anteriores coloquios latinoamericanos: teorías actuales de las artes visuales; situación y perspectiva del arte en Latinoamérica; posibilidades para una mejor educación artística; función de la teoría y la crítica de arte. También hubo muchas figuras repetidas entre los invitados especiales. Entre otros, asistieron Aracy Amaral, Mario Barata, Frederico Morais, Roberto Pontual, Barbara Duncan, Donald Goodall, Juan Acha, Ángel Kalemberg. AACA, *Jornadas de la Crítica*, Buenos Aires, 1978.

Todos acordaron que era necesario renovar las perspectivas de análisis del arte de América latina. Se convino que debía generarse una manera distinta de pensar la artisticidad de lo latinoamericano, no dependiente de un modelo universalista. Este modelo de análisis -que había condensado décadas pasadas en la labor de críticos e historiadores como Jorge Romero Brest y Julio Payró en la Argentina, Octavio Paz y Justino Fernández en México- fue desestimado aún por sus mismos introductores, como fue el caso de Romero Brest.

Con distintos matices, un nuevo discurso latinoamericanista – modelo utópico de juicio crítico – fue extendiéndose en América latina, y se constituyó como una alternativa teórica de fuerte competencia con el paradigma modernista. La utopía de la autonomía del arte latinoamericano subyacía a muchas de las posiciones de la crítica de arte de esos años.

Los debates y simposios organizados en la década del setenta dieron lugar a un fenómeno de efervescencia teórica que llegó un tanto tardíamente a la discusión sobre las posibilidades de un arte regional, un arte que en algún modo pudiera reivindicar culturalmente a América latina; algunos artistas no dejaron de señalarlo en el curso de los encuentros.

En este sentido, los coloquios coincidieron más con un proceso de expansión del arte latinoamericano en el ámbito internacional. Los setenta –su período de apogeo- fue también el de expansión de las dictaduras en la región, procesos en los que se evidenciaba el fracaso del proyecto de liberación latinoamericana. La necesidad genuina de debatir qué rumbo debía tomar la práctica cultural en Latinoamérica partió también de esta coyuntura.

En principio fue propiamente este fenómeno de expansión del arte regional en el circuito internacional de las instituciones artísticas el que provocó que se pidiera a los críticos latinoamericanos una clave de interpretación para explicarlo en términos de identidad. Los coloquios contribuyeron teóricamente brindando ejes de interpretación ante la popularidad que lograba en el circuito internacional.

Podría decirse que la discusión se dio en tres aspectos: epistemológico, metodológico e ideológico. Los coloquios concentraron las discusiones en los aspectos epistemológico e ideológico; las polémicas desarrolladas en las revistas permitieron a los críticos desarrollar con mayor detenimiento los problemas ligados al aspecto metodológico. De todos modos, todos ellos tuvieron, como trasfondo, la



renovación de la pregunta por la identidad artística latinoamericana, y al mismo tiempo, su crisis definitiva.

### **El primer encuentro: la reunión de la UNESCO.**

El proyecto de la UNESCO inauguró la serie de conferencias centradas en el debate sobre las características del arte latinoamericano que tuvieron lugar a lo largo de la década de 1970. El objetivo original no fue el coloquio en sí mismo, sino la realización de un proyecto editorial *-América latina en su cultura-*, pero la puesta en marcha exigió una reunión, a modo de seminario cerrado, entre los distintos intelectuales latinoamericanos invitados a participar.

La reunión se realizó en Quito en junio de 1970, y siguió las recomendaciones del primer encuentro de expertos en la región realizado en Lima en 1967: "Considerar a América Latina como un todo, integrado por las actuales formaciones políticas nacionales".<sup>531</sup> El mismo proyecto pretendía estimular en los intelectuales la autoconciencia de pertenecer a una región como unidad cultural, por lo que evidentemente partía del presupuesto de que esta unidad necesitaba con urgencia subrayarse y consolidarse. Lo confirmaban tiempo más tarde las observaciones de Jorge Alberto Manrique, en cuanto a que, al momento de la primera reunión, nadie conocía absolutamente nada de lo que sucedía fuera de su propio país.<sup>532</sup>

En la reunión de Quito se decidió cómo estaría organizado temáticamente el volumen, y quienes serían los encargados de redactar sus distintas partes. Se pensó en una primera parte, dedicada al análisis específico del arte latinoamericano, desde el siglo XIX –tiempo de las primeras repúblicas- hasta la contemporaneidad. Sin embargo, la organización de esta primera parte no se circunscribió simplemente a divisiones temporales; incluyó también apartados dedicados a la crítica de arte (Fermín Fevre), el mercado (Ángel Kalenberg), las instituciones del campo artístico y certámenes latinoamericanos (Damián Bayón), por lo que tuvo un interesante y novedosa estructura. Manrique introdujo detalladamente su hipótesis respecto del *movimiento pendular* del arte latinoamericano –entre la identidad y la modernidad-

---

<sup>531</sup> Damián Bayón (relator), *América latina en sus artes*, Serie "América latina en su cultura", Siglo XXI y UNESCO, México DF y París, 1978, p. 1. [1ª Edición 1974]

<sup>532</sup> Damián Bayón (relator), *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 89.

como eje explicativo de la historia de las artes plásticas en el sub-continente; y Romero Brest se explayó en el análisis de la crisis del arte en Latinoamérica, y en su diagnóstico de la insuficiencia de la imagen *artisticovisual* para responder a las demandas actuales de la sociedad.

Gran parte de los ensayistas de *América Latina en sus artes* se encontró con que, si quería ofrecer al lector su visión del arte regional, tenía que establecer un punto de partida historiográfico. Casi todos lo encontraron en el catálogo de la exhibición de arte latinoamericano *Art of Latin America since Independence*,<sup>533</sup> que en 1966 había acompañado la antológica muestra de arte latinoamericano organizada por Stanton Catlin y Terence Grieder en la Universidad de Yale. Hasta ese momento, y aún después de publicado el ensayo de Marta Traba *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, aquel texto y *The Emergent Decade*,<sup>534</sup> de Thomas Messer, eran considerados los principales referentes historiográficos del arte latinoamericano moderno.<sup>535</sup> Los críticos se inclinaron por tomar en cuenta el ensayo de Catlin y Grieder, y no el de Messer, no sólo por el carácter abarcador de aquél, sino porque Messer había decidido “enfaticar en vez de minimizar la diversidad del arte en cada país”.<sup>536</sup> A su entender, el problema del artista latinoamericano era encontrar una posición auténtica, a medio camino entre el aislamiento auto conciente y la universalidad desarraigada.

Como aludimos en el capítulo anterior, ya se ha establecido el temprano esfuerzo de Traba por brindar un panorama regional del arte latinoamericano, en el que figuraba el esquema de áreas abiertas y cerradas. Un borrador en español del texto de *Latin American Art since Independence* en el Archivo Marta Traba,<sup>537</sup> en el que se hace referencia a “dos tradiciones” en el arte y la cultura latinoamericana, permite suponer que también aquella visión panorámica del arte regional tuvo, como marco de

---

<sup>533</sup> Stanton Catlin y Terence Grieder, *Art of Latin America since Independence*, Yale University Press, 1966. El texto fue inmediatamente traducido al español: Stanton L. Catlin y Terence Grieder, *Arte latinoamericano desde la Independencia*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1967, y fue esta versión española la que utilizó Jorge Alberto Manrique.

<sup>534</sup> Thomas Messer and Cornell Capa, *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's, Cat. Exp.*, Cornell University Press, 1966.

<sup>535</sup> Susan Manso, “Looking for a critic”, *Review*, No. 5, primavera de 1973, Nueva York, Center for Inter-American Relations, pp. 72-74.

<sup>536</sup> *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>537</sup> “Sumario del proyecto: *Exposición de Arte Latinoamericano de los siglos XIX y XX*”. Sometido al Consejo de Estudios Latinoamericanos y a la Galería de Arte de la Universidad de Yale por Stanton L. Catlin, Subdirector de la Galería de Arte de la Universidad de Yale. New Haven, Connecticut, abril de 1964. Mecanografiado, 24 páginas. El proyecto está corregido en forma manuscrita, probablemente por Traba. Archivo Marta Traba, Bogotá.

referencia, las hipótesis de la crítica colombiana.<sup>538</sup> El catálogo de Catlin y Grieder tuvo, de todas formas, sus particularidades específicas: entre ellas, el insistir en la importancia del mecenazgo oficial en América latina como una de las características propia de sus países, cuestión que el mismo Grieder reflató en las discusiones del Simposio de Austin.

La segunda y la tercera parte de *América Latina en sus artes*, si bien bajo distintos títulos (“Raíces, asimilaciones y conflictos” y “Arte y sociedad”), reiteraron el tratamiento del mismo debate sobre la cuestión de lo culturalmente propio y lo ajeno desde conceptos distintos como el de sincretismo (Mario Barata) o arte mestizo (Francisco Stastny). Se trató en definitiva del primer planteo, de carácter editorial, de las bases conceptuales con las que, al momento, cada crítico latinoamericano contaba para explicar y explicarse qué entendía por “arte latinoamericano”.

El proyecto fue el puntapié inicial del debate sobre las definiciones identitarias del arte de América latina. La iniciativa partió, desde lo institucional, de un organismo con sede en París y La Habana: representa, desde nuestro punto de vista, una doble implicancia en la discusión, que promovieron tanto latinoamericanos como extranjeros.

### **El arte latinoamericano en busca de una identidad visual. El Simposio de Austin.**

La polémica sobre la identidad del arte latinoamericano recuperó su vigor a mediados de la década del setenta, en ocasión del Simposio sobre arte y literatura latinoamericana *Arte Latinoamericano Contemporáneo*, organizado en forma conjunta por la Universidad de Austin (Texas) y la revista mexicana *Plural* –aquí se reiteró ese doble compromiso al que aludíamos en el apartado anterior-. El nexó entre ambas fue el arquitecto y crítico de arte argentino Damián Bayón, quien dictaba una cátedra de Historia del Arte en la mencionada universidad desde 1973 y difundía entre sus estudiantes la revista *Plural* –de la que era ocasional colaborador-. Donald Goodall –director de Colecciones Artísticas- y Rodolfo Cardona –decano de Estudios

---

<sup>538</sup> Los contactos e intercambios entre universidades colombianas y norteamericanas databan de la época en que Alberto Lleras era rector de la Universidad de los Andes y, en el marco de las fluidas relaciones diplomáticas entre Colombia y los Estados Unidos en la inmediata posguerra, había establecido acuerdos de intercambios. Gracias a esos vínculos la visita de Marta Traba con sus alumnos de la Universidad de los Andes a la ciudad de Nueva York en 1961 fue un éxito y se logró inclusive bajar a la reserva del Museo de Arte Moderno. Entrevista de la autora con Beatriz González, Bogotá, abril de 2006.

Hispánicos- consideraron que tanto los colaboradores de *Plural* como los artistas allí estudiados constituían un núcleo interesante en torno al cual organizar una exposición de arte contemporáneo y un doble simposio literario y plástico.<sup>539</sup>

El temario propuesto por los organizadores del simposio giró alrededor de cinco preguntas: 1) ¿Existe el arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar?; 2) ¿Puede el artista latinoamericano producir independientemente de los intereses extranjeros?; 3) ¿Qué modelos operativos tiene el artista latinoamericano a su disposición: corrientes internacionales, movimientos indígenas, o cualquier otro recurso?; 4) ¿Hasta qué punto el artista latinoamericano responde a sus circunstancias inmediatas: comunidad, recursos plásticos o cualquier otra circunstancia?; 5) ¿Es cierta la queja de que la falta de crítica artística en América Latina obliga al artista a buscar respuesta en otros medios?

Las sucesivas preguntas eran en verdad desgloses del problema principal que enunciaba la primera: la posibilidad de que existiera un arte latinoamericano identificable desde sus características visuales.

El evento se desarrolló del 27 a 29 de octubre de 1975 a lo largo de cuatro sesiones. En cada una de ellas, los panelistas presentaban en forma breve su perspectiva respecto de las cuestiones propuestas por los organizadores del simposio. Luego se daba lugar a un debate abierto entre los integrantes del panel, los invitados al evento y los estudiantes asistentes.

Paralelamente al simposio, se organizó una exhibición de arte latinoamericano contemporáneo, *12 Latin American Artists Today [12 Artistas Latinoamericanos de hoy]*, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Austin, cuyas obras fueron seleccionadas entre los artistas que habían merecido un suplemento artístico en *Plural*, por Kazuya Sakai -jefe de redacción de la revista-, y Damián Bayón. La exhibición tuvo lugar entre el 28 de septiembre y el 2 de noviembre de 1975, y los doce artistas seleccionados fueron: Marcelo Bonevardi, Sergio de Camargo, Carlos Cruz-Diez, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Edgar Negret, Brian Nissen, Vicente Rojo, Fernando de Szyszlo, Francisco Toledo, Luis Tomasello, y Roger von Gunten. El catálogo, en español e inglés, presentaba a cada artista con su biografía, listado de

---

<sup>539</sup> Damián Bayón (relator), *El artista latinoamericano y su identidad...*, Op. Cit., p. 15. Salvo indicación, todas las referencias han sido extraídas de esta compilación.

exposiciones individuales, reproducción de algunas obras, y extractos de críticas de la revista *Plural*. La realización del catálogo estuvo a cargo de la editorial mexicana *Excélsior*, que publicaba el periódico homónimo así como *Plural*.<sup>540</sup>

Durante el simposio se señaló en diversas oportunidades la desconexión entre los debates que allí se realizaban y la exposición misma, que no fue analizada ni tomada como materia de reflexión. José Luis Cuevas fue el primero en observarlo y solicitar a Damián Bayón una explicación respecto de los artistas por él seleccionados en la exhibición. También Leonel Góngora exigió que se reflexionara sobre las obras que estaban allí, para que el debate se apoyara sobre una base concreta de discusión.

Partidario de *Plural*, Acha aclaró más tarde que la selección de pintores y escultores pretendía dar cierta idea de la diversidad del arte de América latina, no abarcar a todos los artistas de primera línea ni poseer valor sinóptico.<sup>541</sup> Sin embargo toda exhibición artística, en cuanto puede ser pensada como discurso textual, no solo produce los significados conscientemente buscados, sino que siempre dispara sentidos no deseados y aún contradictorios con el objetivo original.<sup>542</sup> Presentada en conjunción con un simposio de arte latinoamericano, la exhibición de *Plural* no podía menos que disparar ciertos sentidos implícitos, entre ellos, el de querer constituirse en una muestra, si bien no extensiva, al menos verdaderamente representativa del arte de la región.

El recorte del arte latinoamericano que hacía la exhibición era, en principio, bastante reducido. Incluía principalmente a los artistas que exponían en las galerías contemporáneas más activas de México (Juan Martín y Pecanins); y una abrumadora representación de mexicanos (la mitad del total). Aparecía, de algún modo, como una demostración de fuerza del contingente mexicano, que buscaba exhibir la diversidad y amplitud de sus artistas contemporáneos. Se sumaba, además, a los anuncios auspiciosos de Fernando Gamboa respecto del programa de exhibiciones inaugurado por el Museo de Arte Moderno de México, y la red institucional que se disponía a tejer con otras similares en Bogotá, Caracas, Río de Janeiro y Austin. Para Jacqueline Barnitz, contribuía a afianzar el prejuicio de que en Texas, lo latinoamericano

---

<sup>540</sup>The University of Texas Art Museum, *12 Latin American Artists Today - 12 Artistas Latinoamericanos de Hoy, Cat. Exp.*, Excélsior, México DF, septiembre de 1975.

<sup>541</sup>Juan Acha, "Comentario sobre la exposición 'Plural' en Austin", *Plural*, No. 52, Vol. V, no. 4, México DF, enero de 1976, p. 80.

<sup>542</sup>Bruce Ferguson, "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense", en Reesa Greenberg, Bruce Ferguson y Sandy Nairme (Ed.), *Thinking about Exhibitions*, New York: Routledge, 1996, pp. 175-190.

significaba mexicano.<sup>543</sup> Aracy Amaral señaló la ausencia de una representación más contemporánea del arte latinoamericano, de la que hubiera surgido justamente la problemática contemporánea del arte regional: la influencia del internacionalismo, junto con la búsqueda de una expresión del mundo latinoamericano.<sup>544</sup> Lo que sí lograba era una afirmación contundente de que no podía pensarse en una única imagen para definir el arte latinoamericano, cuestión que en el coloquio se seguía debatiendo.

En el Simposio de Austin, Frederico Morais establecía la filiación del problema latinoamericanista en Brasil en relación con el debate sobre la nacionalidad. En la década del cincuenta, cuando se discutían cuestiones de identidad cultural en la región, también Marta Traba había señalado la importancia de poner el énfasis en un enfoque nacional considerando que el arte latinoamericano no existía como tal.<sup>545</sup> En 1975, Traba ya estaba retomando esta perspectiva –como vimos en el capítulo anterior-. La propuesta de exhibir e interpretar de forma específica el arte de los latinoamericanos fue una iniciativa que había llevado a cabo desde mediados de los años cuarenta el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana y José Gómez Sicre. Esta institución artística norteamericana articuló la política de estado del momento hacia América Latina –denominada política de *Buena Vecindad*- a través de un programa cultural específico de exhibiciones y publicaciones.<sup>546</sup> Por ello no sorprende que Gómez Sicre asistiera al Simposio de Austin –aún como figura en las sombras,<sup>547</sup> y que en él numerosos miembros organizadores del mismo (entre ellos la misma Marta Traba y Damián Bayón) reconocieran su labor fundadora en la tarea de pensar el arte latinoamericano desde una perspectiva regional.<sup>548</sup> Sin embargo

---

<sup>543</sup> Jacqueline Barnitz, “Comentario sobre la exposición ‘Plural’ en Austin”, *Plural*, No. 52, Vol. V, no. 4, México DF, enero de 1976, p. 81.

<sup>544</sup> Aracy Amaral, “Comentario sobre la exposición ‘Plural’ en Austin”, *Plural*, No. 53, Vol. V, no. 5, México DF, febrero de 1976, p. 79.

<sup>545</sup> Marta Traba, “¿Qué quiere decir ‘Un arte americano’?”, *Mito*, Vol. 1, No. 6, Bogotá, febrero-marzo, 1956, pp. 474-478. Citado en Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, prólogo a Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (reedición del original de 1973), p. 17.

<sup>546</sup> Félix Ángel, “La presencia latinoamericana”, en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 222-283. Félix Ángel formó parte del equipo curatorial que comandó por décadas el cubano José Gómez Sicre en el Museo de las Américas.

<sup>547</sup> Damián Bayón da cuenta de que no intervino en los debates en ningún momento.

<sup>548</sup> Para un análisis del rol protagónico de Gómez Sicre en la introducción del arte latinoamericano en los Estados Unidos, véase Alejandro Anreus, “José Gómez Sicre and the ‘Idea’ of Latin American Art”, *Art Journal*, Vol. 64, No. 4, Nueva York, CAA, invierno de 2005, pp. 83-84.

las publicaciones de la OEA –tanto el *Boletín de Artes Visuales* como los ensayos monográficos dedicados a cada uno de los países integrantes de la región- proponían una imagen de América latina más como grupo de países con tradiciones nacionales fuertes y diferenciadas que como conjunto en el que se buscaban homogeneizaciones regionales –ello quizás con el objetivo de no desligar a los Estados Unidos del resto de América latina, dentro de una visión tendiente a integrar todo el continente-. En cierta forma, el debate respecto de la identidad latinoamericana venía a reactualizar un conflicto propio de la misma modernidad: el debate entre la cultura autóctona y el carácter internacional de la cultura moderna.<sup>549</sup>

En el contexto de la gran diversidad cultural que podía verificarse entre las distintas naciones, varios de los participantes al simposio –Felguérez, Bayón, Oviedo- propusieron que Latinoamérica era algo que se perseguía más en sentido proyectivo, que se estaba buscando, que una realidad actual. El crítico brasileño Alfredo de Sant’Anna introdujo al debate la idea de Derridá sobre la pregunta por el origen como algo imposible de resolver, y propuso considerar Latinoamérica como un juego de relatividades.

También Leonel Góngora y Fernando de Szyszlo coincidían en señalar que la identidad era algo que se busca y se construye paulatinamente: tenía que ver, fundamentalmente, con la elección de cada artista, y en ese sentido, era una construcción.

De acuerdo a Marta Traba, lo importante era plantear qué tipo de servicio prestaba el artista en la sociedad latinoamericana contemporánea. Para Traba, el artista debía responder a los intereses de su comunidad, prestar un servicio social, y no convertirse en juglar que divierte y entretiene.

En cuanto a la discusión respecto de la identidad visual del arte latinoamericano, una de las intervenciones más importantes fue la de Rufino Tamayo al final de la primera sesión. A juicio de Tamayo, el arte era planetario. Contestaba así la pregunta clave dando por sentado que, en el aspecto visual, no había formas de distinción. Como ejemplo, Tamayo indicaba las influencias del arte latinoamericano precolombino (azteca) sobre Picasso.

---

<sup>549</sup> La crítica de arte norteamericana Dore Ashton hacía notar que los artistas latinoamericanos –como todos los otros artistas de otras regiones- estaban sujetos a los conflictos inherentes a la moderna cultura occidental: en este conflicto, sentían una fuerte tensión entre los impulsos nacionales y el carácter internacional de la cultura occidental en el período moderno. Pero estas tensiones podían registrarse en todos lados –aún si ella ponía el ejemplo específico de Nueva York-.

El debate de Austin fue retomado por algunos de los participantes en las páginas de la revista *Plural*. Juan Acha respondió implícitamente a la pregunta sobre la existencia de una identidad visual clara en el arte de la región, cuando sostuvo que algunos rasgos eran más difíciles de *latinoamericanizar* que otros, pero no imposibles.<sup>550</sup> Eran los modelos de lectura los que debían ayudar en esta tarea: es decir, se trataba de un efecto del discurso, no de una evidencia plástica en sí misma.

Dore Ashton sostendría más tarde que cada artista de la exposición *Plural* representaba una expresión individual, una voz única, que nada tenía que ver con una pertenencia nacional o regional.<sup>551</sup>

Como en los ensayos de *América latina en sus artes*, el interrogante acerca de la identidad obligó en determinados momentos a preguntarse por las raíces mismas de “lo latinoamericano”, o del “ser latinoamericano”: en suma, a reeditar la pregunta imposible.

La dificultad por definir sus características llevó a Jorge Alberto Manrique a recuperar el texto de Edmundo O’Gorman sobre la invención de América<sup>552</sup> y plantear la posibilidad de que Latinoamérica fuera una invención discursiva. Para Rodríguez Monegal, se trataba de un debate impuesto desde afuera, mientras que Manrique consideraba que tenía también origen en la región. Tamayo también intentó dar cuenta de ese ser latinoamericano, pero lo hizo previniendo acerca de la posibilidad de crear un “fenómeno de dos cabezas”, que simplemente no iba a poder conciliar las numerosas particularidades que caracterizaban a las culturas de los países latinoamericanos.

Manrique sintió, de todas formas, la constricción de dar cuenta de una definición de pertenencia cultural que tipificara lo latinoamericano. A su juicio, lo que caracterizaba la cultura regional era “la necesidad de dar cuenta de sí mismo, de explicarse a sí mismo y de explicarse hacia los demás, explicarse hacia los otros”. Esto respondía a la situación ambigua en la que Latinoamérica se encontraba: pertenecía y no pertenecía a la vez a Occidente. Se encontraba dentro de una situación marginal excéntrica que era consustancial a su ser, y que generaba actitudes culturales contradictorias y a la vez complementarias —considerarse occidental o considerarse

---

<sup>550</sup> Juan Acha, “Comentario sobre la exposición ‘Plural’ en Austin”..., Art. Cit., p. 81.

<sup>551</sup> Dore Ashton a Kasuya Sakai, Nueva York, 22 de noviembre de 1975, carta publicada parcialmente en *Plural*, No. 52, Vol. V, no. 4, México DF, enero de 1976, p. 81.

<sup>552</sup> Edmundo O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, FCE, México DF, 1958.



autóctono- que actuaban en el campo de la plástica. El ejemplo que utilizaba era el del movimiento geométrico mexicano, que tenía un sentido diferente en su país, se explicaba sólo en su propio contexto –se refería implícitamente a que era una reacción contra el arte políticamente comprometido del Muralismo-.

También Juan Acha sintió el imperativo de dar una respuesta en clave latinoamericanista. Acha fue convocado a sumarse a la discusión sobre la existencia y las particularidades del arte latinoamericano. El crítico peruano discutió abiertamente en este sentido “la falacia sustancialista” del ser nacional como determinante de identidades culturales nacionales y regionales. En el simposio, hizo notar la falta de un “pensamiento visual independiente, realista y desarrollado, que alimente las obras e ideales artísticos con sus reflexiones”; pero terminaba afirmando que “este pensamiento todavía tiene por delante conciliar sus intereses eminentemente visuales con las preocupaciones políticas y los modelos literarios, así como iniciar el trazo de una teleología latinoamericana y comenzar una reformulación latinoamericana de los conceptos básicos del arte”.<sup>553</sup>

Los debates parecieron no responder en forma definitiva la pregunta eje del simposio, porque ésta reapareció claramente delineada en la última sesión en la pregunta de un estudiante: “¿qué es lo característicamente latinoamericano en el arte contemporáneo creado por artistas de Latinoamérica?, ¿es una cuestión de contenido, estilo o técnica? ¿Qué es lo que tienen en común, por ejemplo, las obras que aparecen en la exposición *Plural*?” Algunos de los asistentes al simposio reintentaron una contestación válida, pero los pocos que lo hicieron fracasaron decididamente. Quizás la respuesta más significativa para nosotros es la furia que ella despertó en Jorge Alberto Manrique, que fustigó a los estudiantes por persistir en la cuestión luego de todas las discusiones sostenidas en esos días. El crítico mexicano admitió que lo propio del arte latinoamericano no estaba en sus formas específicas, sino en el sentido que esas formas tenían, “dada su circunstancia” –es decir, en relación con su propio contexto-. Lo que a su juicio tenían en común las obras de la exhibición era que se trataba de respuestas de artistas como grupo perteneciente a un mundo marginado de los grandes centros.

---

<sup>553</sup> Juan Acha, “¿Existe el Arte Latinoamericano como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos?”, ponencia presentada en el Simposio de Austin, Universidad de Texas (USA), 1975. En Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, p. 157.

Esta contestación transparentaba la confusión de dos problemas distintos que se habían solapado imperceptiblemente el uno al otro en el debate: por un lado, si era importante el contexto para interpretar la obra de un artista; por el otro, si era posible identificar las obras latinoamericanas como trabajos visualmente distintivos. Los esfuerzos más tenaces —como el del crítico literario chileno Jaime Concha— llegaban a la sola evidencia de que el arte latinoamericano expresaba de algún modo —aunque no se pudiera definir con precisión cuál— la cultura latinoamericana. Las dificultades para hallar una definición específica del arte producido en Latinoamérica se salvaban apelando a la especificidad cultural de la región.

La oscilación entre un enfoque esencialista y otro relativista daba cuenta de este momento de transición entre discursos críticos enmarcados dentro de un pensamiento todavía moderno y las nuevas perspectivas que anunciaban el quiebre posmoderno.

#### **Cuestión de métodos. La continuación del debate en *Artes Visuales, Plural* y en el Encuentro de Caracas.**

El Simposio de Austin tuvo tal resonancia en la escena artística mexicana, que Carla Stellweg, directora de la revista *Artes Visuales*, decidió continuar el debate en un número especial de la publicación. Propuso entonces a los participantes de dicho encuentro y a otros teóricos, seguir analizando sus puntos de vista por correspondencia. Solicitó a algunos que enviaran a la redacción un texto en el que se abordara la cuestión de la estética latinoamericanista, y luego reenvió esos artículos a otros críticos para que polemizaran con éstos y dieran su respectiva opinión. Llegó incluso a solicitar un comentario a otro comentario, triplicando la polémica —como en el caso del análisis de Rita Eder al comentario de Jorge Romero Brest—.

Las discusiones se desarrollaron fundamentalmente en el aspecto metodológico: la pregunta implícita, que unía invisiblemente todos los aportes, era de qué manera debía tratar el crítico latinoamericano el arte de la región. La revista reiteró, a modo de referencia, las preguntas del citado Simposio, pero cada crítico vio la ocasión como posibilidad de afinar los instrumentos de análisis y emitir su posición al respecto.

Unas de los temas discutidos en el Simposio fue el contexto en el que se nutría el artista latinoamericano y el debate sobre la autenticidad del arte de aquellos que

vivían hace décadas en Europa y los Estados Unidos. ¿Era verdaderamente latinoamericana esa producción?

Todos los artistas participantes del encuentro consideraron este debate una discusión periclitada -aún aquellos comprometidos políticamente con la izquierda como Fernando de Szyszlo-. El artista debía tener la libertad para elegir su camino: quedarse en su tierra natal, viajar periódicamente al exterior, o vivir en otro país. Todo era aceptable, y existían cientos de casos que probaban que los resultados podían ser siempre fructíferos.<sup>554</sup> En la continuación editorial del debate organizada por *Artes Visuales*, Manuel Felguérez intervenía a favor de la pluralidad del arte latinoamericano. La expresión de éste no podía ser más que altamente diferenciada, pues se trataba de pueblos con una gran herencia cultural.<sup>555</sup>

Damián Bayón se sometía a la pregunta de la revista -¿cuándo se vuelve latinoamericano el arte de América latina?-, y cuestionaba la validez de la misma. Su texto fue un recuento de los artistas que habían sido reconocidos internacionalmente y sólo se animaba a esbozar dos respuestas imposibles. El arte de América latina se hacía latinoamericano cuando aparecía un artista cuya expresión "*no podría haber brotado en ningún otro lugar del tiempo ni del espacio*".<sup>556</sup>

A su juicio, se habían convertido en artistas los latinoamericanos que habían alcanzado los valores universales del arte. Apoyándose en una observación de Humberto Eco, sostenía que el problema de la dependencia de otras culturas no era admisible para discutir la validez del arte latinoamericano. El crítico debía abandonar en este sentido, según Bayón, "la postura autocompasiva que lloraba una irremediable dependencia, complaciéndose, con actitud masoquista, en la propia incapacidad de actuar, y autoafirmarse en el trabajo de la exégesis de las obras".<sup>557</sup> No importaba su estilo, sólo debía exigírsele "imaginación y la capacidad creativa indispensable para

---

<sup>554</sup> Ya en un encuentro latinoamericano de artistas en Santiago de Chile -organizado en ocasión de la creación del Museo de la Solidaridad-, una de las conclusiones refería justamente a este punto: el arte revolucionario no debía corresponder a ningún estilo en particular, ni responder a ningún programa. Miguel Rojas Mix, "La transformación de las artes plásticas en Chile gracias a la Revolución", *Diorama de la Cultura*, México DF, 15 de setiembre de 1973, pp. 12-13. Haremos referencia a este encuentro en el próximo capítulo.

<sup>555</sup> Manuel Felguérez, "La necesaria pluralidad del arte latinoamericano", *Artes Visuales*, México, No. 10 (abril-junio 1976), pp. 6-7.

<sup>556</sup> Damián Bayón, "Contestación a una pregunta: ¿cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?", *Artes Visuales*, México, No. 10 (abril-junio 1976), p. 18. Destacado en el original.

<sup>557</sup> Art. Cit., p. 22.

fijar en la obra concreta algún aspecto inédito de una concepción original del mundo”.<sup>558</sup>

Interesante el contrapunto que se generaba con el comentario de Jorge Romero Brest –su antiguo maestro- al texto de Bayón. Para Romero Brest el problema de la dependencia era importante, en cuanto le imponía al artista una restricción evidente a su libertad interior. En este sentido, su decisión no era sólo personal, sino que dependía también del contexto sociopolítico del que el artista formaba parte. Por ello, era necesario distinguir lo estético de lo artístico –y hacía alusión así a su reciente ensayo *Política artísticovisual en Latinoamérica*–: preguntar por la estética latinoamericana era hacerlo por el conjunto de actitudes culturales de la sociedad, y no solo por las formas que concientemente creaban los artistas. Lo estético era la raíz de lo artístico, y su caracterización debía partir del análisis de los factores estéticos “concurrentes para su existencia”.<sup>559</sup> A juicio de Romero Brest, si se quería “obtener un arte latinoamericano” –se entiende que se refería a un arte latinoamericano auténtico–, era necesario trabajar en la creación de una base estética unitaria, similar a esa unidad sociocultural que generaba manifestaciones populares auténticas y por ello valiosas. Los términos del debate ideológico vigente exigían replanteos completos de posiciones, como aquél del que daba cuenta Romero Brest, quien ahora se manifestaba a favor de posiciones políticas como la de José Luis Cuevas y Marta Traba, insistiendo en la relevancia de tomar en consideración las dependencias culturales para el análisis del arte latinoamericano.

Estos cambios de la ideología de época impactaban, aunque en menor medida, aún en el pensamiento de críticos como Bayón, decidido a sostener el criterio universalista para la valoración de las obras de arte latinoamericanas (criterio aprendido a través de años de trabajo colaborativo con su mentor Jorge Romero Brest). La necesidad de acción, de tornar la profesión del crítico en una práctica que incidiera directa y concretamente en la actividad de los artistas, se volvía ahora para Bayón fundamental.

Marta Traba, Jorge Romero Brest y Mario Pedrosa coincidían en señalar la decadencia en la que había derivado el arte occidental. De lo que se dudaba era, claro, de la autenticidad del arte culto latinoamericano, del arte de las vanguardias

---

<sup>558</sup> Idem.

<sup>559</sup> Jorge Romero Brest, “Comentario al texto de Damián Bayón”, *Artes Visuales*, México, No. 10 (abril-junio 1976), p. 24.

producido para las élites. En el artículo enviado a *Artes Visuales*, Pedrosa evaluaba los trabajos artísticos como respuestas a la necesidad apremiante de las metrópolis posindustriales por renovar sus productos. El ejemplo de su estado agonizante eran los últimos actos de autodestrucción del *body art*, “testimonio de una situación cultural final, sin salida existencial ni trascendental”.<sup>560</sup> La tarea creativa de la humanidad recaía ahora en el Tercer Mundo: sólo en éste era posible la germinación de un nuevo arte.

América latina -en la opinión de muchos críticos inscriptos dentro de la perspectiva de Darcy Ribeiro- debía producir un arte suyo, un arte propio, distinto al de los grandes centros productores; el arte latinoamericano debía ser casi un arte “otro”, que expresara valores y situaciones propias de la región: solamente así produciría obras a la altura de las grandes creaciones, es decir, solo así alcanzaría estatuto artístico. La utopía de autonomía del arte latinoamericano se concretaba en posibilidades plásticas y teóricas diversas, pero subyacía a muchas de las posiciones de la crítica de arte de esos años. Era un momento en el que, como se ha señalado,<sup>561</sup> ningún pensamiento parecía suficientemente marxista.

Sólo escribiendo para *Plural* se animó Damián Bayón a criticar con libertad estos puntos de vista -que probablemente no había querido expresar durante el Simposio de Austin-: relativizó las posiciones políticas de izquierda de Marta Traba, Aracy Amaral y Jaime Concha, por declamar la resistencia del arte latinoamericano a la colonización extranjera y a la vez apoyar a artistas consagrados en el medio internacional.<sup>562</sup>

Tocó a Jorge Alberto Manrique comentar el texto enviado por Mario Pedrosa a *Artes Visuales*. Manrique consideraba inaceptable la concepción de la cultura latinoamericana como ilegítima por ser colonial. En este sentido, afirmaba que los latinoamericanos habían sido siempre poseedores de una cultura propia, que -aun como cultura colonial- había sido capaz de producir valores. “Nuestra participación – sostenía – en la cultura occidental es real, y resulta ingenuo proponer negarla hacia el

---

<sup>560</sup> Mario Pedrosa, “Arte hoy, ¿hacia donde? Manifiesto para los Tupiniquis o Nambás”, *Artes Visuales*, México, No. 10 (abril-junio 1976), p. 34.

<sup>561</sup> Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel Historia, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, 2001, p. 86.

<sup>562</sup> Damián Bayón, “Reflexiones sobre un simposio de arte”, *Plural*, No. 52, Vol. V, no. 4, México DF, enero de 1976, pp. 77-79.

futuro; no es un pecado: es un hecho”.<sup>563</sup> Justamente el arte latinoamericano había dado cuenta de esa situación colonial, se había constituido en una respuesta plástica a dicha condición.

Manrique señalaba que los valores producidos por los artistas de la región se expresaban en formas que a veces mostraban una separación respecto de los valores generales de la cultura europea, y a veces resultaban formalmente similares. Esto se vinculaba con sus ideas respecto del *movimiento pendular* del arte latinoamericano, presentadas en principio en relación con una interpretación general del arte mexicano.<sup>564</sup> Más tarde -como se vio en el apartado anterior-, en ocasión del Simposio de Austin, Manrique proyectó este principio heurístico a todo el arte latinoamericano: en efecto, en cada caso nacional le era posible registrar esta misma oscilación alternativa entre lo propio y lo ajeno, que surgía de la pertenencia excéntrica a Occidente.

La intervención de la crítica mexicana Alaíde Foppa en el número especial de *Artes Visuales* era la única que abordaba la cuestión de la identidad visual del arte latinoamericano de la manera más directa y actual. Para Foppa, los elementos de diferenciación se derivaban principalmente de la iconografía, y por ello la poética de algunos artistas como Carlos Mérida, Rufino Tamayo o Ricardo Martínez presentaba características más identificables con la pertenencia nacional. No tenía inconveniente en reconocer abiertamente que ningún artista en la actualidad podía permanecer ajeno a las grandes corrientes del arte contemporáneo, y que no existía un “arte latinoamericano” en sí mismo, así como tampoco existía un arte europeo. A tal punto no había una identidad continental que se manifestara como algo diferenciado del arte universal, que también resultaba difícil hablar de “arte occidental”: fundamentalmente debido a la occidentalización del Japón y China, esta última con expresiones cercanas al realismo socialista. El *cómo* no era peculiar a ninguna región.<sup>565</sup>

En *Plural* Acha daba una mirada diferente y declaraba que veía la posibilidad de conectar la significación estética con la social, y la creación artística con la transformación social, en lo que él llamaba *ecoestética*: la interacción de la ecología

---

<sup>563</sup> Jorge Alberto Manrique, “Comentario al texto de Mario Pedrosa”, *Artes Visuales*, México, No. 10 (abril-junio 1976), p. 37.

<sup>564</sup> Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, *Universidad de México*, vol. XXIV, No. 7-8, México, marzo-abril de 1970. En Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia, Tomo IV* (La construcción de procesos artísticos), Serie Estudios y fuentes del arte en México LXVIII, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001, pp. 37-53.

<sup>565</sup> Alaíde Foppa, ¿Existe un arte latinoamericano?, *Artes Visuales*, No. 14, México DF, pp. 9-11.

con la sensibilidad colectiva y el arte. La forma en que ejemplificaba este “nuevo” instrumento era sin embargo bastante problemática. “Lo latinoamericano en la creación artística verdadera habrá que buscarlo en los patrones sensitivos e inconscientes (sentido de forma colectivo) que hace visible el artista para exaltarlos, corregirlos o encauzarlos”.<sup>566</sup> Cruz Diez, Bonevardi y Tomasello tenían en común el poner la atención al juego cambiante e inestable de luces y sombras. Y esa inestabilidad de espacio y tiempo era susceptible de ser emparentada, a juicio de Acha, con la psicología mestiza y plural de los latinoamericanos.<sup>567</sup> Una propuesta que, más que novedosa, traía recuerdos de la vieja metodología de Tayne.

### **Arte y autonomía creativa, ideológica y metodológica: la intervención de los artistas. Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos de Caracas.**

El Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, realizado en Caracas en 1978, fue otro de los eventos que registró la misma problemática de Austin a través de las ponencias y de los debates que se sucedieron. El encuentro se realizó del 18 al 27 de julio de 1978, y se propuso como un evento iberoamericano, en el contexto de la reciente muerte de Franco y la progresiva transición de España hacia un régimen democrático. Los tres ejes temáticos que organizaron el encuentro fueron: situación actual del arte en Iberoamérica; crítica, teoría e investigación de las artes plásticas de Iberoamérica; y el contexto social del arte en Iberoamérica. Paralelamente al encuentro, se realizó una exposición con obras pertenecientes a artistas contemporáneos latinoamericanos y españoles.<sup>568</sup>

De los críticos latinoamericanos que intentaron nuevas elaboraciones teóricas, Juan Acha destacó por su preocupación en formular algunas de las propuestas más importantes. En el marco de uno de los tres temas del encuentro, “Crítica, Teoría e Investigación de las Artes Plásticas en América Latina”, Acha presentó la ponencia

---

<sup>566</sup> Juan Acha, “Comentario sobre la exposición ‘Plural’ en Austin”..., Art. Cit., p. 81.

<sup>567</sup> Art. Cit., p. 80.

<sup>568</sup> Participaron del Encuentro de Caracas, entre otros, José María Moreno Galván, Damián Bayón, Bertá Taracena, Jorge Alberto Manrique, Carlos Rodríguez Saavedra, Aracy Amaral, Ricardo Ulloa Barrenechea, Roberto Pontual, Ida Rodríguez Prampolini, Basilio Uribe, Juan Acha, Elida Román, Jorge Glusberg, Helena Sassone, Enrique Azcoaga, Roberto Montero Castro, Marta Traba, Antonio Saura, Julio Le Parc, Antonio Berni, Adelaida de Juan, Jacqueline Barnitz, Carlos Areán, Gastón Diehl, Germán Ferrer Barrera. Beatriz Moyano, “Ecos del Primer Encuentro en Caracas”, *Artes Visuales*, México D.F., No. 19 (septiembre-noviembre 1978), pp. 24-30.

“La división técnica del trabajo artístico en Latinoamérica”. En ella cuestionaba el mito del artista y la “ideología carismática”, y hacía ver la urgencia “...que tienen nuestros países de producir conocimientos propios o sea de formular teorías basadas en la realidad actual y específica de cada uno”.<sup>569</sup> Los críticos coincidían en la búsqueda utópica de producir un conocimiento teórico desvinculado de la anterior práctica tradicional de la escritura histórico artística en Latinoamérica, que fuera capaz de dar cuenta de la particular realidad de América latina en sus propios términos. En la ponencia mencionada, Acha instaba a formar “...grupos productores de teorías en cada una de las ramas de la investigación artística...”, para redefinir los conceptos fundamentales de arte. A su entender, la crítica latinoamericana tenía la responsabilidad de proveer de nuevas bases teóricas al “sistema de producción artística”, como él lo definía, asumiendo un nuevo y fundamental rol activo en la transformación de las prácticas del arte en Latinoamérica.

Era importante la diferencia que Acha establecía entre la vieja y la nueva crítica: la primera, de tono universal, se acercaba más a la literatura y su forma de análisis era la metáfora, que propiciaba un acercamiento sensitivo-formal a la obra. Aludía aquí a la ensayística tradicional latinoamericana.

La nueva crítica debía relacionar las obras con los fenómenos socioculturales, acercándose de esta forma a una modalidad propia de las ciencias sociales, empleando los medios racionales y objetivos ofrecidos por ellas: debía convertirse, por ende, en producción científica.<sup>570</sup> El crítico reclamaba de este modo, para la historia del arte latinoamericano, un viraje metodológico y epistemológico radical, que concretará tiempo más tarde en algunos libros fundamentales para la historia del pensamiento latinoamericanista.<sup>571</sup> Acha rechazaba la actitud de algunos críticos que postulaban la popularización en América latina de “un arte de dominación”, autoeximiéndose a su entender “de la obligación de producir innovaciones [teóricas]”.<sup>572</sup> Era necesario formular una teoría propiamente latinoamericana, que se constituyera en una importante contribución de ideas latinoamericanistas a la historia del arte, útiles a la

---

<sup>569</sup> Art. Cit., p. 26.

<sup>570</sup> Juan Acha, “Primer encuentro iberoamericano de críticos y artistas”, *El Universal*, Caracas, julio 30, 1978. En Juan Acha, *Ensayos y Ponencias...*, *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>571</sup> *Arte y sociedad en Latinoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979; *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México, 1988.

<sup>572</sup> Juan Acha, “Primer encuentro iberoamericano...”, Art. Cit., p. 26.



liberación y a la vinculación de la producción cultural con los intereses colectivos de los latinoamericanos.

El compromiso por el latinoamericanismo se vuelve a tal punto una ideología de época, que no tardó en surgir la desconfianza por el viraje metodológico de algunos intelectuales hacia la crítica sociopolítica del arte como forma de adhesión a una moda intelectual propia del estado de la ideología imperante. Beatriz Moyano señalaba el oportunismo de la presentación de Jorge Glusberg de su libro *Retórica del Arte Latinoamericano* en el Encuentro de Caracas.

Reseñando los debates de este encuentro, Acha reflexionaba sobre la “ausencia de un espíritu de investigación y la consecuente falta de un instrumental teórico actualizado y realista”,<sup>573</sup> consideraba de este modo, que la manera de ejercer la crítica en Latinoamérica seguía fundándose en una metodología general y tradicional de la historia del arte occidental y que el cambio era imprescindible. En relación con el canon de valoración de artísticidad de las obras, señalaba la proclividad de críticos, artistas, historiadores y museógrafos, a “aferrarnos, en nuestras búsquedas teoréticas, a los criterios de la tradicional historia del arte”.<sup>574</sup>

En esto coincidía con las observaciones que Eli Bartra realizaba del encuentro, señalando en la mayoría de los casos posiciones conceptualmente endebles, eclécticas, conservadoras, que por lo general echaban mano al materialismo de una manera superficial, y reafirmaban posiciones idealistas respecto del arte latinoamericano.<sup>575</sup>

Acha estimaba sin embargo positivo el balance de dicho encuentro, pues veía como resultante una nueva y acusada fe latinoamericanista que empujaba hacia el conocimiento del proceso artístico en Latinoamérica y la consiguiente obligación de liberación y vinculación del mismo con los intereses colectivos.

La participación de los artistas plásticos en el Encuentro de Caracas fue significativa y estuvo en consonancia con las principales preocupaciones manifestadas ya tres años antes en el Simposio de Austin.

Básicamente, éstas giraban entorno a la necesidad de libertad del artista. En Austin, todos se habían pronunciado a favor de la libertad de elegir los “modelos operativos” que cada uno considerara adecuado para la comunicación. Aún artistas

---

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>574</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>575</sup> Eli Bartra, “Notas desde el seminario”, *Artes Visuales*, No. 19, México DF, septiembre-noviembre 1978, pp. 21-23.

abiertamente afiliados a la izquierda como Fernando de Szyszlo, señalaron que la creación tenía que ver con un acto de elección: en ese proceso, la obra adquiriría su identidad plástica. Por ello el artista debía gozar de libertad plena, sin recibir presiones respecto al *deber ser*, o al *deber representar*, ciertas tradiciones: toda elección era válida. A juicio de Szyszlo, el debate respecto de la identidad que debía mantener el artista latinoamericano –a resguardo de los intereses extranjeros- había perdido vigencia. Era una cuestión que los artistas habían debatido diez años atrás, cuando Marta Traba había presentado sus ideas sobre el peligro de la homogeneización con el arte norteamericano en foros públicos.<sup>576</sup> Los críticos se estaban planteando problemas que los artistas ya habían discutido antes: en este sentido, quedaba en flagrante evidencia lo tardío de su reacción. Szyszlo hacía notar que la situación caótica que presentaba el arte internacional, el replanteo de la crítica y el surgimiento de un mercado local le posibilitaba al artista latinoamericano permanecer en su país. Ambas opciones eran aceptables, y existían numerosos ejemplos de ellas.

Alejandro Otero intervino en el mismo sentido señalando que la posición del creador –al menos la suya- era la de estar en constante disponibilidad, de no formarse modelos: “la descarnada experiencia de un hombre estricta e indisolublemente ligado a la circunstancia del medio de donde provino en el momento en que se dio”.<sup>577</sup> Y José Luis Cuevas fustigó la conducta de aquellos artistas latinoamericanos que ejercían la pintura de una forma totalmente servil a los intereses de los galeristas en Nueva York –aludiendo implícitamente a Tamayo-. Cuevas se ponía a sí mismo como ejemplo de independencia en el medio neoyorkino: había llegado en plena etapa de expansión del expresionismo abstracto –a cuyos exponentes admiraba-, pero no por ello había modificado su poética.

Vinculado al tema de la independencia creativa, en Austin se discutió cómo estaba y debía estar constituida la base económica para la producción de arte latinoamericano. La coleccionista Bárbara Duncan señaló la conveniencia de una colaboración más estrecha entre el capital económico y las instituciones culturales, es

---

<sup>576</sup> Nos referimos al debate que Traba mantuvo con artistas y críticos venezolanos a mediados de 1965, debate que fue recogido en la *Revista Nacional de Cultura* No. 17, Caracas, septiembre-octubre de 1965, pp. 34-44. Cfr. Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, prólogo a Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (reedición del original de 1973), p. 20.

<sup>577</sup> Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad...*, *Op. Cit.*, pp. 69-70.

decir, la posibilidad de una subvención privada. Su observación recibió críticas por parte de numerosos participantes —fundamentalmente artistas— para quienes esto significaba una clarísima injerencia de los intereses particulares en el arte, que en principio no debía fomentarse. También la breve intervención de Terence Grieder, que remarcó la importancia del mercado a la hora de discutir toda producción artística, fue rápidamente descartada.

En el Encuentro de Caracas, Julio Le Parc centró su presentación en la presión ejercida por el mercado artístico sobre la creación y difusión artística. En su ponencia en forma de “interrogantes”, Le Parc señalaba que el mercado, junto con los agentes que operaban las selecciones en el medio artístico, generaban un contexto de competencia descarnada entre los mismos artistas que no hacía más que aislarlos del resto de la sociedad. Instaba entonces a una política cultural más democrática en la que las valoraciones y las selecciones no dieran prevalencia a ciertas corrientes artísticas e ignoraran a otras. Respecto del contexto latinoamericano, Le Parc se manifestaba por una creación auténtica que favoreciera en el pueblo enajenado una actitud crítica y activa frente a los regímenes militares en expansión.<sup>578</sup>

La intervención de Antonio Berni apuntó a la necesidad de contrarrestar el dominio ejercido en el arte contemporáneo por los centros de EE.UU. y Europa mediante nuevas ideas, paralelas e independientes, como forma de lograr la autonomía cultural. Para ello instaba a una nueva relación de igualdad, que debía partir más de una actitud y comportamiento autónomos en los latinoamericanos, que no esperaran ayudas y dádivas de aquellos. En este sentido, reivindicaba la perspectiva antropológica sobre el arte, que respetaba las especificidades culturales, por encima de los esquemas de la crítica universalista. Berni presentaba una posición esencialista que daba una visión de los artistas latinoamericanos como aquellos que a la sombra “refugiados en el lirismo o el inconformismo, celosos de la independencia del espíritu se defienden tenazmente de toda alienación o distorsión de la propia personalidad”, efectos generados por “envases culturales fabricados en serie y destinados al consumo masivo: cassettes, discos, reproducciones de obras e

---

<sup>578</sup> Julio Le Parc, “Interrogantes”, ponencia presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, Caracas, 18 al 27 de junio de 1978. Archivo Centro Georges Pompidou, París.

historietas”.<sup>579</sup> Para Le Parc ya no se trataba de la confrontación entre corrientes artísticas, sino de una relación esclavizante con el mercado del arte, que sólo podía neutralizar una buena gestión político-cultural. Para Berni en cambio –como también para José Luis Cuevas- el debate era todavía una confrontación estético-ideológica; por eso, a su entender, “toda estética lleva contenida una ideología, manifiesta o no, porque toda forma contiene un pensamiento y una sensibilidad”. Berni reivindicaba para América latina la afirmación de la estética en la ética, y el compromiso de autonomía cultural del artista. “Descubrir y cultivar las diferencias” era, a su juicio, una de las formas de la creación artística, y también de subvertir la tendencia homogeneizadora de la cultura global. Berni seguía creyendo que era el temperamento de un artista lo que se revelaba en la obra, y que el arte era un medio posible de registro del mundo interior que de otra forma no podía explicarse. Como público, daba a entender que consideraba a las clases mayoritarias, con quienes compartía sus gustos.

La exigencia de Berni de mantener el rigor moral y el pedido de Le Parc por la democratización de los procesos de selección se vinculaba a la necesidad más generalizada y realista de que el desarrollo artístico de la región pudiera constituirse en un proceso, sino independiente, al menos relativamente autónomo.

Se trataba, para los artistas, de una confrontación eminentemente cultural e ideológica: lo que estaba en peligro era la autonomía cultural de América latina. De todos modos, el enfoque que la mayoría mostró reconoció la imposibilidad de una vuelta atrás y en este sentido fueron propuestas más prácticas y realistas que las de gran parte de los críticos de arte.

## **Conclusiones.**

La crisis de los discursos modernos eclosionó a fines de los sesenta desatando en la siguiente década la característica desconfianza posmoderna por todas las ideologías. El análisis del campo intelectual latinoamericano debe sumar además una crisis de legitimidad de los discursos específicos, que se enmarcaba en un suceder de acontecimientos a lo largo de la década del sesenta (la Revolución Cubana, la Crisis

---

<sup>579</sup> Antonio Berni, S/T, ponencia presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, Caracas, 18 al 27 de junio de 1978. Archivo Centro Georges Pompidou, Paris.

de los Misiles, la guerra de Vietnam) y la consecuente radicalización de posturas ideológicas.<sup>580</sup>

Las ideas discutidas en el presente capítulo, muy difundidas en el período, formaron el plafón de un modelo latinoamericanista de juicio crítico, que se ramificó en posturas heterogéneas, pero que se dirigían en su mayoría a dotar de autonomía disciplinar -y por extensión simbólica- a la escritura histórico artística de América latina. Los debates de la crítica sirvieron para poner sobre la mesa de discusión cuestiones de identidad y diferencia que aún hoy son importantes a la hora de hablar del arte latinoamericano; en este sentido, sin duda fueron episodios fundantes de un nuevo modo, metodológica e ideológicamente autónomo, de pensar el arte en la región.

Era un debate metodológico, porque implicaba poner en cuestión el característico modelo universalista de análisis del arte latinoamericano y sus implicancias políticas; por este mismo motivo, era también un debate ideológico. Las discusiones en el campo de la crítica de artes visuales construyeron independencia y especificidad para la disciplina; respecto de posicionamientos más radicales como el de la crítica literaria, esto se tradujo quizás en un menor compromiso político y en la reivindicación de la autonomía del arte. Como vimos, aún los artistas militantes por la causa latinoamericana se decidieron por manifestarse a favor de la libertad de acción, después de los acontecimientos sufridos por algunos intelectuales en Cuba. Se esbozaron algunos problemas relativos a la injerencia de los intereses económicos en la financiación del arte, pero las posiciones fueron mayoritariamente críticas; hasta fines de la década, se mantuvo la utopía de un subsidio principalmente estatal del arte.

Resultó difícil sustraerse a las dicotomías teóricas características de un período de transición, como creemos fue la década del setenta. Los vaivenes entre las búsquedas esencialistas y las aperturas relativistas dan cuenta de ello.

Los debates de la crítica respondieron también a la solicitación de la escena artística internacional, que entre bienales, exposiciones y mercado, generaba preguntas que requerían respuestas de parte del equipo de teóricos de la región.

---

<sup>580</sup> Señala Carlos Altamirano que la cultura política de izquierda rompe con la tradición liberal de los cincuenta (en ese momento considerada la tradición "progresista"), y se funde con el nacionalismo y sus lazos con las ideologías totalitarias. Carlos Altamirano, "¿Qué hacer con las masas?", en Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas...*, p. 38.

En cuanto a los métodos, se planteó la urgencia de modificar la forma tradicional de la escritura histórico artística que en cierta medida logró su propósito. A partir de ese momento, se entendió que el arte latinoamericano debía ser analizado dentro de su propio contexto histórico, tomando en consideración la diversidad cultural. Actualmente, la perspectiva universalista ha sido prácticamente desestimada por la crítica.

Si bien pareció que los debates teóricos no pudieron encontrar una imagen artística que respondiera a esa identidad visual latinoamericana tan buscada y tan discutida en los coloquios, la respuesta –temporaria, pero válida para ese momento– ya había sido dada en parte por las instituciones, y estaba implícita en los debates. Hubo una imagen que se repitió tanto en exhibiciones como en numerosos textos resultantes de los coloquios que aquí hemos discutido: la de la obra de Marcelo Bonevardi. Tanto las actas del Simposio de Austin transformadas en libro, como la tapa del ensayo de la UNESCO, llevaban, como única ilustración visual, su obra. Esta imagen se reiteraba por todo lugar que quisiera dar cuenta de la modernidad latinoamericana. Bonevardi estuvo presente en gran parte de las exhibiciones de arte latinoamericano realizadas en la década –entre ellas, la de Austin–.

Una abstracción lírica ubicada en el límite exacto con la figuración –que podía interpretarse, al mismo tiempo y con la misma intensidad, como figurativa y como no-figurativa, y que contenía referencias a un pasado arcano–, parecía una imagen adecuada para representar la identidad cultural de los latinoamericanos. Y la obra de Bonevardi, un claro exponente.

## Capítulo siete. Las exhibiciones de arte latinoamericano: poéticas alternativas como lugar de la identidad.

### Introducción.

En este último capítulo abordaremos la articulación problemática que se produjo entre las numerosas exhibiciones de arte latinoamericano que se organizaron en los años setenta, y los discursos críticos que les dieron un marco interpretativo, buscando generar criterios homogeneizadores entre poéticas individuales.

Así como en la inmediata posguerra Europa se vio atravesada por un proceso de fuerte reacción e intensa reelaboración de la cultura norteamericana, que produjo un replanteamiento de la propia identidad cultural,<sup>581</sup> entre los sesenta y setenta, en América latina, se produjo un fenómeno similar: el embate masivo de la cultura norteamericana inundó la región con sus contenidos y nuevos formatos. La reacción fue un proceso heterogéneo de rechazo, de reelaboración, y aún de completa aceptación.

Toda situación de choque cultural produce una redefinición y reactualización del sentido colectivo en la comunidad que recibe y reelabora dicho impacto. Las convulsiones políticas en los países latinoamericanos y dentro de los Estados Unidos alentaron el surgimiento de movimientos de reivindicación social, que reinstalaron el problema de la identidad cultural latinoamericana, denunciaron las políticas imperialistas y defendieron el derecho a la autonomía política y cultural en el Tercer Mundo. Estas circunstancias históricas favorecieron que, no obstante la internacionalización de los artistas latinoamericanos fuera un hecho indiscutible desde la posguerra, cobrara fuerza un discurso identitario latinoamericanista. La identidad cultural, que siempre es una cuestión compleja, cambiante, y discutida –en definitiva, un constructo colectivo imaginario–, intentó nuevamente fijarse y consensuarse. La

---

<sup>581</sup> La injerencia del gobierno norteamericano en Europa a través del plan Marshall –creado en pos de elevar el estándar de vida de los europeos mediante una fuerte inyección de ayuda económica, evitar la irradiación del comunismo en Europa Occidental y permitir la expansión de mercados disponibles en el Viejo Continente– fue vivida desde el comienzo por la población europea con resentimiento, no sólo porque implicaba intervenciones en los asuntos internos de carácter político y económico de sus países, sino porque venía a plantear principalmente un cuestionamiento de carácter cultural: la relativización de los valores tradicionales del Viejo Continente, y la propuesta de un nuevo *American way of life*.

coyuntura marcó la urgencia por encontrar rasgos comunes entre los artistas de la región y demostrar la solidez y autonomía de su producción plástica.

¿Qué es lo latinoamericano en el arte latinoamericano?, fue una pregunta persistente en esta época.<sup>582</sup> O más concretamente, como se había preguntado en el Simposio de Austin ¿es una cuestión de contenido, de forma o de técnica lo que define el arte latinoamericano?. La crítica, como el mercado, no respondió de forma uniforme. Si los simposios latinoamericanos mostraban la intención de generar cierto criterio unificado, las múltiples exhibiciones de arte latinoamericano realizadas en el continente y en el exterior, así como los ensayos críticos que dieron un marco a la recepción de las mismas, demostraban que las propuestas artísticas cubrían un espectro muy variado de tendencias: unificarlas era bastante difícil, si bien, como había observado Acha, no imposible. Por lo menos cinco direcciones diferentes y bien afirmadas concentraron la atención de los críticos como ejes de dicha búsqueda: la poética abstracta con elementos que aludían a la tradición precolombina –favorecida por el círculo de la revista *Plural*, y entre ellos principalmente Damián Bayón y Rufino Tamayo-; la abstracta geométrica –destacada por Juan Acha y Jorge Alberto Manrique-; la abstracta lírica –defendida por Roberto Pontual-; un neohumanismo de carácter crítico referido a cuestiones sociales, políticas y religiosas, representada por artistas como José Luis Cuevas y Jacobo Borges –cuya principal entusiasta era Marta Traba-; y las poéticas ligadas a experimentaciones más contemporáneas y cosmopolitas –estudiadas por Carla Stellweg, Frederico Morais, Rita Eder y Aracy Amaral-.

En verdad se trataba más de agrupaciones de afinidad que surgían al comparar las prácticas artísticas. De acuerdo al criterio y la intención del intérprete, muchas de las obras producidas en esos años podían amoldarse a más de una perspectiva. Cada crítico tenía sus predilecciones, pero en general podía pronunciarse a favor de más de una de ellas, puesto que, por un lado, sentía la presión por hallar un criterio identitario, y por el otro su experiencia en el campo de la crítica de arte le decía que se trataba de una empresa imposible: las búsquedas, se sabía, siempre habían fracasado.

Fue un período en el que nacieron nuevas prácticas artísticas, que indagaron desde la acción, la gráfica, la protesta más claramente comprometida, cuál podía ser la

---

<sup>582</sup> Véase por ejemplo Piri Halasz, "What's Latin American in Latin American Art?", *Art News*, Vol. 74, Nueva York, diciembre de 1975, pp. 95-98.



forma de encontrar un camino autónomo para el arte en Latinoamérica. La crítica de arte, sin embargo, prefirió responder a las solicitudes identitarias analizando prácticas más tradicionales.

### 1. Poéticas de lo arcano.

Se ha señalado que, desde el éxito de la exposición de Cuevas en Nueva York a mediados de los '50, hasta la repercusión de las pinturas y dibujos de los llamados *neohumanistas* y las obras de Botero en los '60, se estableció en los Estados Unidos una nueva imagen *goyesca* del arte latinoamericano; y que los críticos apreciaron el contenido social de este arte sólo cuando se trataba de distorsiones plásticas que expresaban los conflictos del hombre universal o visiones humorísticas.<sup>583</sup> De alguna manera, el arte latinoamericano era sinónimo de arte comprometido desde la fuerte presencia de los muralistas en la década del treinta.

Es verdad que dicha estética *goyesca* se consideró característica del arte latinoamericano en los Estados Unidos —y veremos que, en algunos casos, los grabados de José Guadalupe Posada se convirtieron en el punto de partida de este arte de raigambre popular, irónico y revulsivo—; también que algunos curadores promovieron una perspectiva bastante restringida de lo que significaba el arte latinoamericano.<sup>584</sup> Pero esa estética no fue la única que se tuvo en cuenta, no sólo en los EE.UU. sino también en Latinoamérica, a la hora de generar criterios homogeneizadores. Las posiciones no fueron tan inflexibles como por lo general se cree. Influyentes curadores, coleccionistas y ensayistas —como Barbara Duncan, Stanton Catlin, y Thomas Messer— percibieron la riqueza y sofisticación del arte latinoamericano, y no dudaron en volcar estas apreciaciones a sus textos.

En el capítulo previo se vio que los coloquios de la crítica giraron entorno a las búsquedas de definición de una identidad visual para el arte latinoamericano, y que si bien los resultados fueron infructuosos debido a la ya consolidada inserción

---

<sup>583</sup> Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970", en AA.VV., *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts y Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1988, p. 212.

<sup>584</sup> Véase por ejemplo la denuncia de los estereotipos culturales presentes en algunas exhibiciones de arte latinoamericano en los Estados Unidos aún en la década de 1980. Mari Carmen Ramírez, "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, London: Institute of International Visual Arts and Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, pp. 229-246.

internacional de la plástica latinoamericana, frecuentemente se siguió favoreciendo la circulación de ciertas imágenes que mantenían fuertes indicios de pertenencia cultural a la región.

Una de estas tipologías fue la “abstracción primitivista”, que en algunos casos, como el de Gunther Gerzso [ilustración 7.1], buscaba remitir particularmente al pasado prehispánico, y en otros, como el de Marcelo Bonevardi [ilustración 7.2], respondía a una voluntad más general por convocar un pasado arcaico. La metáfora del enraizamiento prehispánico se convirtió de hecho en una de las formas en las que encontró su concreción plástica el discurso identitario latinoamericanista. Obras como las de Bonevardi o Gerzso lograron conciliar las necesidades de modernidad y pertenencia cultural: brindaban al observador claros indicadores de referencia a una tradición común, y un lenguaje formal plenamente vigente. En tanto estas poéticas lograban esgrimir más claramente indicios de pertenencia cultural en su ligazón con fuertes tradiciones culturales, aumentó el interés por ellas.

La recuperación del imaginario precolombino fue constante en el arte de Latinoamérica desde la década del '20. Casi todo el arte moderno latinoamericano – desde el muralismo mexicano, luego en los años treinta el indigenismo peruano, y más tarde la utopía constructivista de Torres García-, registra estas reapropiaciones de la tradición prehispánica. Esta forma de volver la mirada hacia el pasado artístico “primitivo” se enmarcaba dentro del uso que el arte moderno del siglo XX había hecho de las culturas antiguas puestas en relieve por los hallazgos antropológicos.<sup>585</sup> Tenía que ver con la propia conformación histórica de lo moderno, que los artistas lograban negociando lo culturalmente propio y lo universal. En Latinoamérica asumió las cualidades propias de la región y del desarrollo histórico de ésta.

La abstracción con elementos de referencia a la arquitectura prehispánica se transformó en la imagen más potente para convocar la identidad latinoamericana. Obras que se ubicaban en un lugar fronterizo entre la abstracción y la representación – Marcelo Bonevardi, Gunther Gerzso, José Antonio Fernández-Muro- conjugaban indicios de pertenencia identitaria y una apariencia moderna. El favor que obtuvo este

---

<sup>585</sup> Para un estudio entre arte primitivo y arte moderno véase Gill Perry, “El primitivismo y lo moderno”, en Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-89. Para el impacto del primitivismo en la vanguardia argentina véase Adriana Armando y Guillermo Fantoni, “Arte ‘primitivo’ y búsquedas nacionales: pequeñas historias de escultores argentinos”, *Studi Latinoamericani*, No. 2, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università degli Studi di Udine, 2006, pp. 373-393.

tipo de configuración visual llevó a algunas lecturas retrospectivas del arte latinoamericano moderno que lo redefinieron en estos términos.

Monroe Wheeler, consejero de la junta directiva del Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue invitado a curar una exhibición de arte latinoamericano en las galerías del Center for Inter-American Relations en 1972. En el ensayo introductorio del catálogo señalaba:

Los pintores revolucionarios de México pertenecen a una clase aparte. Profundamente imbuidos de la tradición precolombina, pensaron en ella como un medio para desarrollar una autoconciencia étnica y para despertar un espíritu rebelde en los campesinos contra sus opresores. [...] A veces la expatriación intensifica el amor al país casi al punto del chovinismo; nadie fue jamás más nacionalista que éstos tres.<sup>586</sup>

Luego de calificar a Tamayo como “espiritual”, a Matta como “un adorador de la naturaleza” y su trabajo como una “visión mística”, y de detenerse en *Arcano*, de Aburalach, observaba respecto al arte de Centro y Sudamérica: “En América Central y del Sur, excepto por Portinari, la tradición precolombina prevalece con frecuencia, con poca o ninguna connotación política. Ha devenido en una especie de neo-simbolismo”.<sup>587</sup>

Wheeler consideró que, dentro de esta perspectiva, podían englobarse no sólo los trabajos de Gerzso, Fernández-Muro y Bonevardi. Estos artistas trabajaban dentro de esta línea desde mediados de 1960, y tenían en común el evocarlos aludiendo a la arquitectura de la tradición andina. También podían incluirse, de forma anticipatoria, los de cuatro antecesores: el “costumbrista” Figari, el “arcaico” Torres-García, el “místico – lindante en la locura” Reverón y el anciano Mérida. Aún la *Copa Verde* de Pettoruti combinaba para el crítico antigüedad y cubismo, y en este sentido cuajaba perfectamente dentro de esta poética floreciente en el siglo XX en Latinoamérica. La tradición antigua con un simbolismo “aggiornato” basado en ella era, a su juicio, una de las categorías estilísticas típica del arte latinoamericano moderno. De todos modos,

---

<sup>586</sup> Monroe Wheeler, “Looking South”, *Looking South. Latin American Art in New York Collections, selected by Monroe Wheeler, Cat. Exp.*, Center for Inter-American Relations, Nueva York, mayo-julio 1972, p. 1. De aquí en adelante todas las traducciones son mías.

<sup>587</sup> *Ibidem*, p.2.

en la conclusión del ensayo al catálogo, Wheeler reconoció que el arte latinoamericano tenía numerosas facetas, y que era más una suma de individualidades que un grupo homogéneo.<sup>588</sup> El curador se veía, por un lado, solicitado a producir un criterio homogeneizador entre las disímiles imágenes, y por el otro, no podía más que admitir que cada uno de esos artistas tenía su propio peso específico.

El simbolismo como movimiento había buscado mediante el arte, no representar la realidad dada, sino revelar a través de signos una realidad "otra", más allá de la conciencia. Puvis de Chavannes intentó una interpretación simbólica del arte clásico, evocándolo como dimensión mítica. Las formas empezaban a valer como signos de una existencia trascendental o profunda. En la recuperación del mito precolombino que retomaban algunos artistas latinoamericanos, ya no se trataba de una crítica a la realidad contemporánea mediante una recuperación histórica de ese pasado —objetivo del Muralismo—; ellas funcionaban, ahora, como alusión a un mundo-otro, arcano, recóndito, fuera del tiempo real, que se alcanzaba a través de una profunda introspección. Eran, de alguna manera, alusión a un mundo arquetípico y bucólico, pasado pero siempre presente en la contemporaneidad. Trataban de componer una nueva Arcadia, ideal en su simpleza, y en su virginidad. Wheeler aludía inclusive al mundo borgiano —entendido como construcción de un "mundo-otro"— para explicarlas. Este tipo de operación interpretativa facilitaba, sin dudas, el definir la identidad cultural de una región a través de parámetros bien distintivos.

No mucho tiempo después, Elena Oliveras y Fermín Fèvre analizaron la obra de Bonevardi en términos similares a los planteados en el ensayo de Wheeler:

Hay así un deliberado propósito de hacernos olvidar las diferencias y distancias de tiempo y espacio concreto y llevarnos a formas esenciales de la mente y de la capacidad de percibir la realidad. La referencia a civilizaciones pasadas y la incorporación de elementos de modernidad, tanto en los objetos físicos como en el plano conceptual, subraya ese sentido intemporal de las imágenes.<sup>589</sup>

---

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>589</sup> Elena (Oliveras) de Bértola y Fermín Fèvre, *Bonevardi*, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p.6.

La obra de Bonevardi recibió tanta atención que no hubo prácticamente exhibición de arte latinoamericano en los setenta que no la incluyera. Su trabajo fue seleccionado por una Comisión consultora de las Naciones Unidas para integrar la colección de esta institución de la muestra *Diez Artistas Argentinos* realizada en el Center for Inter-American Relations en 1973. En 1980, el Center organizó una exhibición itinerante de su obra por Buenos Aires, Caracas, Monterrey, México DF y Nueva York.

Sin embargo algunos vieron en esas búsquedas, en esos encuentros introspectivos con “el ser”, la forma de representar metafóricamente un llamado latinoamericano a resistir la dominación económica y cultural de fuerzas externas. Manuel Mujica Láinez analizaba así sus dibujos:

Esos extraños mecanismos y esos fabulosos talismanes, con mucho de instrumento de tortura, y mucho también de manifestaciones de la desazón humana por vencer, a través del sortilegio de la ciencia, a las barreras misteriosas que nos circundan, constituyen otras tantas alegorías de las obsesiones de nuestro tiempo. En ese sentido y más allá de lo que encierran como perfectos triunfos plásticos, tienen la trascendencia de auténticos testimonios y reafirman hasta dónde el arte es un reflejo (más aún: un aliado) de las inquietudes espirituales y morales que caracterizan a una época.<sup>590</sup>

En tanto que el pasado prehispánico no era citado a través de la representación de sus sucesos históricos –no se representaban escenas de dicha historia como lo había hecho Diego Rivera–, las características visuales de las obras permitían una doble mirada, que podía desconectarlas de su contexto histórico y erigirlas como universales, encontrar en ellas alusiones al pasado prehispánico, o ver referencias a la realidad contemporánea. En ocasiones era el mismo artista quien identificaba ese tiempo recóndito con el pasado precolombino,<sup>591</sup> en otras, en cambio, la relación corría por cuenta del intérprete (como en el caso antes mencionado de Wheeler, o de Dore Ashton).<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Manuel Mujica Láinez, prólogo al catálogo de la muestra realizada en el museo Emilio A. Caraffa, Córdoba, 1978. En Elena (Oliveras) de Bértola y Fermín Févre, *Bonevardi, Op. Cit.*, p.8.

<sup>591</sup> Octavio Paz y John Golding, *Gerzso*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1983.

<sup>592</sup> Dore Ashton, *Bonevardi*, Center for Inter-American Relations, Nueva York, 1980.

En particular Monroe Wheeler era un profundo conocedor del arte de la región desde la década del '40. En esos tiempos, había sido un activo colaborador en las tareas de promoción gubernamental del arte latinoamericano organizadas por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos como estrategia de diplomacia cultural, en su rol de Jefe de Publicaciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Por eso no podía dejar de constatar, en las observaciones finales del ensayo, que en el arte latinoamericano contemporáneo coexistían distintas poéticas. A su juicio, era posible apreciar en éste la cultura del continente: la tradición antigua dentro de un simbolismo contemporáneo, el celo revolucionario, la parodia sofisticada y la sátira brillante, el virtuosismo científicista. Lo que más le sorprendía de todos los artistas era el alto grado de singularidad e independencia, y la gran libertad respecto de fórmulas de todo tipo.<sup>593</sup>

El pasado mítico precolombino no se actualizó solamente en los términos de la abstracción geométrica. También fue invocado mediante distintos tipos de conceptualismos y figuración neo surreal. Entre los primeros pueden mencionarse los trabajos de instalación del argentino Leandro Katz, residente en Nueva York. Un ejemplo del segundo fue la producción de Zdravko Ducmelic -croata radicado en la Argentina desde 1949- cuyas obras parecían evocar mundos perdidos. Otros artistas creadores de mundos y personajes fantásticos ligados al pasado mítico fueron Tilsa Tsuchiya, Jacques Bedel con sus *Libros*, Gonzalo Fonseca [ilustración 7.3], Noe Nojechoviz, y Armando Morales.

Fernando de Szyszlo, por demás consagrado a principios de los setenta, continuaba trabajando dentro de una abstracción blanda en la que texturas y tonalidades encendidas recordaban a los textiles precolombinos. Poéticas afines exhibieron jóvenes artistas como César Paternosto, Alejandro Puente y Carlos Rojas. De Paternosto escribió Fermín Fèvre en 1981: "Por su arcaísmo, por la simplicidad primitivista tanto en la concepción de la obra como en el tratamiento de sus formas interiores y texturas, Paternosto muestra un punto de convergencia entre las búsquedas contemporáneas y el pasado remoto".<sup>594</sup>

Hubo una coincidencia entre los discursos críticos en interpretar este tipo de obras como búsqueda de arquetipos, como encuentro con la tierra, dentro de una

---

<sup>593</sup> Monroe Wheeler, "Looking South", Art. Cit., p. 3.

<sup>594</sup> Fermín Fèvre. *Paternosto*. Colección Pintores Argentinos del Siglo XX. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

perspectiva de lectura existencialista / humanista. Se destacó la capacidad de estas imágenes por remontarse a sentidos universales y a la vez permitir la contextualización regional. Todos reconocieron la potencia de estas imágenes por convocar una identidad cultural.

## **2. Las exposiciones de arte latinoamericano y la multiplicación de las definiciones identitarias.**

La gravitación internacional de las colonias de artistas latinoamericanos en los Estados Unidos y Europa, cuya presencia fue en aumento desde la década del cincuenta,<sup>595</sup> se hizo cada vez más visible en los setenta. Comprender este fenómeno fue también en parte la razón de la propagación de exposiciones de arte latinoamericano. Hoy todas ellas dan cuenta de la multiplicidad de poéticas a través de las cuales los críticos de arte buscaron elementos de identificación cultural.

¿Cual era el estilo que mejor representaba el arte latinoamericano? A lo largo de nuestro trabajo de investigación, vimos que una de las polémicas fuertes que todavía tenía vigencia en la década del setenta era el debate sobre la geometría en el arte regional. Este debate —como señalamos en el caso de Juan Acha— daba cuenta del movimiento pendular en los posicionamientos de los críticos durante un período de transición epistémica.

La discusión respecto de la identidad visual del arte latinoamericano produjo una multiplicidad de respuestas, pero la pregunta —aún implícita— siguió acicateando a quienes tuvieron la tarea de presentarlo en introducciones a catálogos de muestras retrospectivas y contemporáneas. Se transformó en una necesidad de la época, imposible de desoír.

Hubo intentos poco felices como el de Jacqueline Barnitz, que con la positiva intención de dar cuenta de la gran diversidad de tendencias en el arte latinoamericano, y de mostrar las modificaciones locales de las corrientes internacionales en la región, lo hizo a través de viejos enfoques, que disparaban el sentido no buscado de un arte latinoamericano como simple traducción provinciana. Barnitz explicó las diferencias entre los trabajos artísticos de los distintos países, a través de las distintas geografías

---

<sup>595</sup> Para seguir este proceso en los Estados Unidos, véase Félix Angel, "The Latin American Presence", AA.VV., *The Latin American Spirit...*, Op. Cit., pp. 222-283.

de cada región. Y para el análisis de la poética de cada artista, estableció siempre comparaciones con artistas europeos.<sup>596</sup>

El caso de la X Bienal de París constituye otro ejemplo de la imposición discursiva que venimos señalando: la atribución de un estilo determinado al arte latinoamericano. Esta Bienal era un certamen que tradicionalmente presentaba artistas jóvenes (menores de 35 años). En su décima edición (1977), la Comisión Internacional organizadora del evento —siguiendo la decisión adoptada en la Bienal anterior de abrir una sección especial que admitiera la participación de artistas de otros continentes— decidió dedicar un espacio relevante al arte de América latina. Para ello, delegó en el director del Museo de Bellas Artes de Montevideo, Ángel Kalemberg, todo lo concerniente a la organización de la sección latinoamericana. Kalemberg formó un grupo de asesores latinoamericanos, que lo ayudaron a realizar la selección de participantes por país. El resultado fue la exhibición de un conjunto acotado pero bien representativo de las tendencias más actuales en cada nación, como los “grupos” de México, la nueva figuración de Argentina y Colombia, el video arte y arte efímero del Brasil.

Frente a semejante diversidad de tendencias y opciones del arte en la región, sin embargo, también Kalemberg insistió en buscar denominadores comunes, y apeló a viejas tipificaciones como la luz, el espacio, el tiempo y la imagen, elementos “pertinentes para articular un lenguaje propio”.<sup>597</sup> Kalemberg quería “descubrir lo que puede ser esencialmente latinoamericano, porque no puede ser hecho en otra parte del mundo”.<sup>598</sup> Para el crítico uruguayo, el denominador común en la joven creación latinoamericana era el “organicismo como versión manierista del barroco”.<sup>599</sup> Se trataba, a su juicio, de una apropiación colonial que tergiversaba el arte llegado del Viejo Continente, una modificación manierista del barroco: arte de crisis permanente, muy propio a la región latinoamericana.

En cuanto al carácter de la geometría en América latina, las posiciones se dividían básicamente entre la representada por Juan Acha —que, como vimos, se inclinaba por una geometría más dura y racionalista, del tipo que se estaba gestando

---

<sup>596</sup> Jacqueline Barnitz, *S/t, Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn. Contemporary Latin American Art, Cat. Exp.*, University of Massachusetts at Amherst, 21 de febrero al 25 de marzo de 1973, pp. 4-14.

<sup>597</sup> Ángel Kalemberg, “Hoy por hoy”, *10e Biennale de Paris, Amérique latine, Cat. Exp.*, X Biennale de Paris, 1977, p. 2.

<sup>598</sup> *Ibidem.*

<sup>599</sup> *Idem.*



en México, como antídoto al “sentimentalismo” del arte latinoamericano-, y la de Roberto Pontual. Para el crítico del *Journal do Brasil*, había un arte geométrico que era específicamente latinoamericano, el arte geométrico *sensible*. Esta tipificación del arte latinoamericano moderno, acuñada por Aldo Pellegrini, fue el eje conceptual -el guión- que utilizó para organizar la exposición *América Latina: geometría sensible* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978.<sup>600</sup>

En la introducción, el crítico relataba cómo había surgido la idea de la muestra. Angel Kalemberg le propuso llevar al Brasil una retrospectiva del período constructivista de Torres-García, que había circulado por algunos países de América latina y se había exhibido en el Museo de Arte Moderno de París en 1975. La amplia repercusión de la obra del artista uruguayo a nivel internacional formó parte de toda la serie de estrategias discursivas que apuntaron en aquel período a reafirmar la existencia de una poética latinoamericana claramente identificable a partir de su conformación visual.

Pontual aceptó la propuesta y gestó la idea de agregar un segundo núcleo, distinto pero interrelacionado con el de Torres-García, constituido por artistas latinoamericanos contemporáneos interesados en un trabajo de tipo constructivista, con el objetivo de establecer un puente entre el comienzo del siglo y la actualidad.

En principio, Pontual sostenía la existencia de una vocación, una disposición constructiva en los artistas latinoamericanos. Reconocía que las polaridades entre las poéticas sensibles y las racionalistas nunca se proyectaban con absoluta nitidez y pureza en la obra de arte, y que nada probaba la superioridad inmanente de un camino sobre el otro.<sup>601</sup> Aún hechas estas aclaraciones, el brasilero observaba:

---

<sup>600</sup> La exposición inauguró el 8 de junio de 1978. Incluyó obras de Joaquín Torres García, Alfredo Volpi, Ruben Valentim, Marcelo Bonevardi, Jacques Bedel, Edgar Negret, Ana Mercedes Hoyos, Orlando Condeso, Mira Schendel, Eduardo Sued, Antonio Dias, Avatar Moraes, Wilson Alves, Adriano d'Aquino, Paulo Roberto Leal, Ronaldo do Rego Macedo, Washington Barcala, Nelson Ramos, Enrique Carvajal Sebastián, Arcangelo Ianelli, Vicente Rojo, Carlos Rojas, Mercedes Esteves, Omar Rayo, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Amílcar de Castro. Roberto Pontual (coordinador), *América Latina. Geometría Sensível*, Edições Jornal do Brasil/GBM, Río de Janeiro, 1978. La exposición iba a permanecer abierta hasta el 22 de julio, pero se interrumpió un mes después debido a un incendio que destruyó prácticamente todas las obras (a excepción de cuatro esculturas de hierro de Amílcar de Castro). Roberto Pontual, “Geometria sensibile latinoamericana”, *D'Ars*, No. 89, Vol. 20 (abril de 1979), Milán, pp. 26-43.

<sup>601</sup> Roberto Pontual, “Do mundo, a América Latina. Entre as geometrias, a sensível”, en Roberto Pontual (coordinador), *América Latina. Geometria Sensível*, *Op. Cit.*, p. 9. A partir de aquí la traducción es nuestra.

Me parece apenas, en lo inmediato, que la *geometría sensible* tiene más que ver con nosotros, latinoamericanos, que la *geometría programada* —por motivos que todavía precisamos investigar cautelosamente, aunque no sea difícil deducir sus fundamentos.<sup>602</sup>

Y esta era la apuesta conceptual de la exhibición.

En consonancia con la fuerte decisión de afirmar la existencia de una plástica típicamente latinoamericana, el catálogo abrió significativamente con un minucioso estudio de Ángel Kalemberg sobre la obra de Joaquín Torres-García.<sup>603</sup> [ilustración 7.4] En su ensayo Kalemberg establecía las diferencias que observaba entre la obra de Mondrian y la de Torres-García, y de allí deducía que el universalismo constructivo era una superación del constructivismo de Mondrian. Mientras Mondrian realizaba una pintura completamente plana, Torres-García dejaba una impresión sensible en la materia: sus colores no eran puros, sino sensibles a la atmósfera. La estructura que organizaba el cuadro en Mondrian era rígida, de geometría pura. En Torres-García, era una estructura sensible, puesto que estaba hecha de pinceladas, y admitía el trasvasamiento de los colores. Mondrian recurría al cuadrado, Torres-García al rectángulo áureo colocado en distintas posiciones, lo que le permitía romper el estatismo de la composición. El artista uruguayo había logrado volver sensible lo que era purista, dinámico lo que era estático. Al introducir símbolos esquemáticos, revalorizar la noción de pictografía, y recuperar estructuras constructivas características de la América prehispanica, Torres-García había logrado crear, a juicio de Kalemberg, un lenguaje plástico nuevo y totalmente americano. Era un lenguaje fundacional, creación de un arte inédito en tierra latina.

Este análisis ejemplifica el haz de problemáticas implícitas en la discusión de la identidad propia al arte latinoamericano. Un cotejo formalista y evolucionista de este tipo hacía peligrar lo que intentaba validarse: la fortaleza creadora del arte latinoamericano. La interpretación universalista, que había sometido al arte regional al conocido esquema neocolonial de las “influencias” —por el que un artista latinoamericano se estudiaba en función de sus supuestos antecedentes europeos—, intentaba ser quebrada por los críticos a través de distintos caminos: en los propios

---

<sup>602</sup> *Ibidem*. Destacado en el original.

<sup>603</sup> Ángel Kalemberg, “O universalismo constructivo: Joaquín Torres García”, *Op. Cit.*, pp. 31-49.

términos del sistema formalista, como buscaba hacerlo Kalemberg, o por fuera de este sistema, como había ensayado Marta Traba. Los argumentos formalistas no siempre llevaban a buen término, como en este caso, ya que es bien conocido el corpus completo de Mondrian, y sabemos que el artista no sólo creó obras de geometría estrictamente racional como las citadas por Kalemberg, sino que también transitó la “abstracción sensible”, con ejemplos como *Composición V* (1914) [ilustración 7.5]. Por otro lado, no era Mondrian sino Theo Van Doesburg el artista con quien Torres-García había establecido contactos, y hubiera tenido más sentido compararlo.

La posición de Frederico Morais acompañaba la perspectiva general de la muestra. Para Morais, la presencia latinoamericana en el arte internacional tenía un sentido más vitalista y orgánico, y su repercusión en el arte europeo y norteamericano era identificable: Torres-García constituía un ejemplo de esto. Interpretaba además la postura general de la crítica latinoamericana como unánime a la hora de constatar el carácter orgánico del arte constructivo regional. En la base del arte constructivo, el hacer artístico era encarado como un esfuerzo de ordenación del caos. El artista constructivo acreditaba, a su juicio, que el arte podía ser un instrumento eficaz de transformación de la sociedad. Y respondía a la conocida posición de Acha sosteniendo que:

Si podemos entender el arte constructivo en nuestro continente como un *saludable correctivo* a los excesos místicos y mágicos, emocionales e irracionales, como quiere Juan Acha, es conveniente recordar que pasada la fase inicial, que se manifiesta en cada país como un período de limpieza, de asepsia [...], luego enseguida hace un esfuerzo de adaptación a nuestra realidad: variada, dispersa, contradictoria, lúdica. Es en ese momento cuando el arte constructivo se encuentra impregnado de nuestro ser, de nuestra *alma*, que comenzamos a exportar. Es decir, habría, también, en el arte constructivo, un proceso de antropofagia.<sup>604</sup>

De todos modos Morais reconocía que el apoyo a determinados movimientos artísticos debía ser muy cuidadoso y atento de lo que ellos significaban en cada una de

---

<sup>604</sup> Frederico Morais, “A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)”, en Roberto Pontual (coordinador), *América Latina. Geometría Sensível...*, *Op. Cit.*, p. 29. Destacados en el original.

las circunstancias de su creación. Su propuesta era mantener una posición crítica flexible, que pudiera interpretarlas, y valorar cada una de las tendencias de acuerdo al contexto. De esta manera, contestaba implícitamente el posicionamiento político-estilístico de Marta Traba. Morais no quería caer en la rigidez de posiciones endebles como la de la crítica colombiana, con quien había discutido a este respecto extensamente en el Simposio de Austin.

El ensayo de Roberto Pontual analizaba la introducción de la vocación constructiva en el Brasil desde los años veinte con Anita Mafatti y Tarsila do Amaral, luego el nacimiento de los movimientos concretos brasileros, los desarrollos posteriores del neoconcretismo hacia la expansión en el espacio, la inclusión perceptual del espectador, y finalmente la recuperación de los valores simbólicos y alusivos a la realidad exterior -que el concretismo había buscado erradicar completamente en pos de la pura visualidad-. A juicio del curador de la exhibición, la persistencia del espíritu neoconcreto en el Brasil tenía que ver con los cambios de la coyuntura económica, social y política del país, sumido nuevamente en la crisis y la convulsión. La postura sensible, expresiva, abierta a la valencia simbólica -contenida en las prácticas iniciales del neoconcretismo- tenía con los brasileros una relación de congenialidad mucho más profunda que la del proyecto concretista. Y ese espíritu era el que se había transferido a las generaciones jóvenes de artistas brasileros.<sup>605</sup> La poderosa carga semántica, simbólica de cada elemento en obras como *Paisaje Nocturno* (1974) [ilustración 7.6], de Mira Schendel, hacían transitar en la ambigüedad y proponían una nueva experiencia fundadora de las formas elementales que estaban en el mundo.<sup>606</sup> El constructivismo brasilerero obedecía, de acuerdo a Pontual, a leyes de equilibrio entre la razón y la emoción. Se trataba de una construcción afectiva, una peculiar geometría sensible.<sup>607</sup>

Jorge Alberto Manrique, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, analizó la aparición de la geometría en la plástica mexicana, y la comparó con el movimiento constructivista brasilerero; en dicha comparación, señalaba que el carácter de la tendencia geometrística en México no había partido de una posición

---

<sup>605</sup> Roberto Pontual, "Brasil: as possíveis geometrias", *Op. Cit.*, pp. 70-71.

<sup>606</sup> Este uso ambiguo de la figura geométrica, que podía valer por sí misma o aludir a un elemento de la naturaleza, apareció en efecto en otros maravillosos trabajos del grupo neoconcreto como *El libro de la creación*, y el film *O Ovo*, ambos creados por Lygia Pape. Era una delicada transición hacia el mundo natural.

<sup>607</sup> Roberto Pontual, "Brasil: as possíveis geometrias", *Art. Cit.*, p. 77.

programática inicial, ni tenía que ver con grupos fuertemente conformados. En verdad se trató de la confluencia de actitudes individuales de los jóvenes artistas, que rechazaban un arte primordialmente expresionista y centrado en el contenido, y buscaban generar una práctica artística que diera cabida al hecho perceptivo. A su juicio, era un geometrismo lleno de impurezas, que permitía sólo hablar de artistas geometrizaros e individualidades sumadas, no de un movimiento constructivista ni de grupos. Al punto tal que en tres casos importantes como los de Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Kasuya Sakai, era posible discernir cierto carácter lírico y orgánico entretejido con el recipiente geométrico. Esto le daba al geometrismo mexicano su peculiaridad.<sup>608</sup> La interpretación de Manrique —que utilizaba estrategias estrictamente internas al campo artístico— no desentonaba con la línea interpretativa general, si bien sus argumentos eran diferentes, por tratar un ámbito y coyuntura distintos como el mexicano.

La intervención de Marta Traba —en quien Pontual delegó el ensayo dedicado a Venezuela— también se mantuvo dentro de su línea argumentativa habitual. Como se vio en el capítulo cinco, Traba consideraba el caso del cinetismo venezolano como ejemplo único en el ámbito latinoamericano, en tanto representaba el carácter hegemónico de una clase dirigente, enriquecida por el petróleo, que quería simbolizar a través de él un progreso y modernización implantados artificialmente en un país agrario y subdesarrollado. Sólo algunas agrupaciones y artistas aislados habían intentado pronunciarse críticamente frente a esta situación a través de poéticas de corte figurativo, informal o expresionista. Eran pocos los practicantes de esta tendencia constructivista hegemónica que lograban hacerlo de forma más libre y poética, como Gego, Gerd Leufert o Alejandro Otero. Paradójicamente, la mirada de Traba también venía a coincidir con la hipótesis general propuesta por la exhibición: el arte venezolano era realmente auténtico sólo cuando sus creadores dejaban brotar la vena lírica y no se alineaban incondicionalmente con el proyecto tecnológico nacido fuera de la región latinoamericana.<sup>609</sup>

Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, hacía un minucioso recorrido por la trayectoria de los principales geometrizaros colombianos,

---

<sup>608</sup> Jorge Alberto Manrique, “Os geometrizaros mexicanos”, Roberto Pontual (coordinador), *América Latina. Geometría Sensível...*, *Op. Cit.*, pp. 79-85.

<sup>609</sup> Marta Traba, “Venezuela: como se forma una plástica hegemônica”, *Op. Cit.*, pp. 87-99.

concluyendo que, después de veinte años de consolidación en el país, este lenguaje había adquirido una fuerza manifiesta en la plástica colombiana.<sup>610</sup>

Por su parte Damián Bayón no disentía con el argumento general e integraba los movimientos geométricos argentinos dentro de la línea argumentativa propuesta por Pontual.<sup>611</sup> Pasaba revista del primer movimiento concreto alrededor de la revista *Arturo*, para luego señalar el poco tiempo que esa fe en el concretismo duró, y cómo los argentinos de mediados de los años '40 se transformaron paulatinamente en los geómetras sensibles contemporáneos. Muchos de ellos, atravesando distintos momentos, sensibilizaron progresivamente su poética. Algunos casos notorios de esa transformación eran las *Efigies* de Alfredo Hlito, los paneles texturados en metal y madera de José Antonio Fernández-Muro, las más recientes obras de Miguel Ocampo, las series coloreadas de Alejandro Puente, los trabajos de Marcelo Bonevardi. Pero también hizo extensa referencia a trabajos que hacían un uso más estricto y racional de la geometría como los de Rogelio Polesello, los generativos Eduardo MacEntyre y Ary Brizzi, Luis Tomasello, y el GRAV. Sus conclusiones eran ambiguas: por un lado, sostenía una manera de ser argentina perfeccionista y aún cerrada; por el otro, que el arte geométrico argentino había dado tanto soluciones de carácter *programado* como *sensible* –al fin de cuentas, a su juicio “no todo debía ser ruidoso y retorcido en el arte latinoamericano”-;<sup>612</sup> finalmente que, a través de este geometrismo sensible, podía conocerse mejor a los argentinos. Como en ningún otro caso se manifestaban aquí los esfuerzos infructuosos por generar un criterio homogeneizador.

De esta manera, el guión de la exhibición y del catálogo -perspectiva general propuesta por Pontual- abría libremente el juego a las tesis de los distintos colaboradores del texto. Si bien se imponía el apremio por encontrar una tendencia general, el resultado de la exhibición y el catálogo como conjunto discursivo era coherente, por cuanto todos habían sido fieles a sus propios argumentos teóricos. Cada uno de ellos había evaluado el carácter del movimiento constructivista o geométrico en su país. Y las distintas posiciones habían confluído hacia una increíble armonía conceptual: a juicio de la crítica, Latinoamérica había finalmente alcanzado modernidad y autenticidad artística.

---

<sup>610</sup> Eduardo Serrano, “A geometria na arte contemporânea da Colômbia”, *Op. Cit.*, pp. 101-113.

<sup>611</sup> Damián Bayón, “A geometria sensível: uma vocação argentina”, *Op. Cit.*, pp. 115-125.

<sup>612</sup> *Art. Cit.*, p. 125.

Otra exhibición bien lograda fue la curada por la coleccionista norteamericana Barbara Duncan, en la que se partió del presupuesto de un arte latinoamericano contemporáneo multifacético. En la presentación que hizo de la colección familiar de pinturas y dibujos latinoamericanos en la galería de arte del Center for Inter-American Relations a mediados de 1970, Duncan narra cómo a ella y a su esposo les había resultado imposible identificar una tendencia compacta en la colección -que habían creado desde hacía quince años-, situación que se debía a la gran diversidad entre los países en lo relativo a su geografía, pasado étnico y desarrollo económico. De todas formas, la coleccionista delineaba algunas afinidades entre los artistas de América latina: el uso de colores brillantes o terrosos típicos del continente, el recurso frecuente a ciertos tópicos como el paisaje, los mitos antiguos y los motivos precolombinos y coloniales concebidos simbólicamente. A juicio de Duncan, las personalidades y estilos distintivos aportaban vitalidad a la escena internacional del arte.<sup>613</sup>

En el ensayo del catálogo a la exhibición itinerante *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision* -también curada por ella-, Duncan observaba que el arte latinoamericano contemporáneo podía abarcar un amplio abanico de posibilidades: ser un dibujo figurativo, un comentario político o social, una visión satírica, una evocación del pasado prehispánico, una recreación de dibujos de los Viejos Maestros -predominando la tradición española-, una introspección neo surreal, un realismo cósmico, un paisaje metafísico, un arte ingenuo, una figuración expresionista, un informalismo simbólico, una abstracción concreta, un arte generativo.<sup>614</sup> De todos modos, enfrentada a la evidencia de la multiplicidad de soluciones, Duncan echó mano a otro argumento para sostener que había en marcha un movimiento de arte latinoamericano nuevo: lo encontró en la proliferación del dibujo entre los artistas. Muchos habían encontrado en esa técnica un medio efectivo para transmitir convicciones interiores. Otro denominador común entre ellos era la preocupación por el hombre -es decir, el compromiso social del artista latinoamericano-.

---

<sup>613</sup> Barbara Duncan, "Introduction", *Latin American Paintings and Drawings from the Collection of John and Barbara Duncan, Cat. Exp.*, Center for Inter-American Relations, Nueva York, 9 de Julio al 30 de Agosto de 1970, pp. 4-7.

<sup>614</sup> Barbara Duncan, "Recent Latin American Drawings. Lines of Vision", en *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision, Cat. Exp.*, International Exhibitions Foundation, Washington DC, 1977, pp. 6-7.

De igual modo Damián Bayón encontraba ardua la tarea de “ver una cualidad unificadora que enlace un trabajo con el otro”,<sup>615</sup> cada uno, a su juicio, aparecía como una entidad autosuficiente. La hermandad entre los artistas se revelaba en su elección de una modalidad artística de expresión concentrada e intensa, que rechazaba los gritos estridentes, y prefería el tono confidencial. Alejados de la locura de las vanguardias, estos artistas aportaban sabiduría a la visión de su tiempo. El revival del dibujo cobraba sentido en cuanto les permitía *decir algo* sobre el brutal mundo latinoamericano de injusticias políticas, económicas y sociales.

Duncan y Bayón unificaban criterios para descubrir una línea de trabajo en el arte latinoamericano que, bajo el denominador común de técnica y contenido, aparecía como una práctica diferenciada por su condición de arte crítico, reflexivo, introspectivo. Esta interpretación era más permeable a recibir un gran espectro de creadores dentro de una visión mucho más abarcadora, puesto que se salía del razonamiento axiomático respecto de los estilos y, como da cuenta el catálogo, permitía acoger a artistas desde José Luis Cuevas [ilustración 7.7] hasta Liliana Porter [ilustración 7.8] y Juan Downey. Así las cosas, persistía aún aquella voluntad de encontrar algún elemento unificador para el arte latinoamericano.

Estos mismos argumentos esgrimía Fermín Fevre a la hora de evaluar la crisis de las vanguardias y los excelentes frutos que había dado en la escena artística argentina la recuperación del lenguaje figurativo y crítico en la plástica.<sup>616</sup>

En términos generales, sin embargo, fueron pocos los intentos por analizar de qué manera se reelaboraba el problema de la identidad cultural latinoamericana a través de nuevas prácticas artísticas –acciones, arte colectivo, arte efímero-. Entre ellos, Rita Eder, con su ensayo sobre el arte de grupos<sup>617</sup> y Frederico Morais, con sus breves artículos teóricos que apoyaban las nuevas prácticas en el Brasil<sup>618</sup> colocaron su atención en estas nuevas expresiones.

---

<sup>615</sup> Damián Bayón, S/t, *Op. Cit.*, p. 7. La traducción es mía.

<sup>616</sup> Fermín Fevre, “Los jóvenes dibujantes del Río de la Plata”, *Artes Visuales*, No. 10 (abril-junio 1976), México DF, pp. 39-40.

<sup>617</sup> Rita Eder, “El arte público en México: los grupos”, *Artes Visuales*, No. 23, México D.F., enero de 1980, Suplemento, pp. 1-6.

<sup>618</sup> Frederico Morais, *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, Editora Paz e Terra, 1975; “Resistir o atacar. Aventura y dilema del arte latinoamericano”, *Vida das Artes*, Río de Janeiro, febrero de 1976; “Transe, tránsito, transitorio”, *Plural*, México DF, febrero de 1976; “Del tránsito a lo transitorio. El arte latinoamericano en camino de la construcción”, *Vida Das Artes*, Río, febrero de 1976; *Artes plasticas na America latina do transe a transitorio*, Río de Janeiro, Civilizacao Brasileira, 1979.



Mientras se mantenía esta intención de presentar propuestas para definir el perfil de un arte regional, y los discursos confluían en el esfuerzo por leer en clave identitaria la plástica del subcontinente, las prácticas artísticas se constituían de modo libre y fluido, interactuando en la escena internacional; los críticos experimentados, sin embargo, lograron formular conjuntos de afinidades estéticas.

### **3. Tradiciones para la identidad.**

Las interpretaciones que buscaron colocar al arte latinoamericano dentro de parámetros más rígidos se relacionaron por lo general con iniciativas ligadas al ámbito político-cultural, que utilizaban este tipo de clave extremadamente generalizadora, porque en ellas el arte funcionaba básicamente como vehículo de intercambio cultural entre naciones. La utilización de la cultura como herramienta de diplomacia cultural – una de cuyas características era la fijación de pautas culturales identitarias- fue un proceso histórico generalizado en el ámbito occidental durante la era moderna.<sup>619</sup> Latinoamérica no estuvo al margen de dicha tendencia.

No sólo la tradición precolombina funcionó como referente de pertenencia cultural. La estética colonial también fue interpretada en clave identitaria, y reapropiada ya desde la primera modernización en Latinoamérica: mencionemos sólo la arquitectura neocolonial y el movimiento antropofágico brasilero, que revalorizaron su raigambre colonial-popular. En la segunda mitad del siglo xx, la recuperación de técnicas tradicionales como el dibujo y la litografía fueron interpretadas como revalorización de esta tradición. El arte de la república, en cambio, quedó por lo general fuera de esta nueva apreciación, salvo por la conexión con la estética popular que algunas poéticas “ingenuas” pudieran exhibir.

El Center for Inter-American Relations –hoy Americas Society-, institución fundada en 1966 en Nueva York, tuvo entre sus objetivos iniciales justamente una tarea de tipo diplomático-cultural entre los EE.UU. y Latinoamérica. El CIAA facilitó el acercamiento al arte latinoamericano mediante un programa de exhibiciones, publicaciones de catálogos y programas educativos. Las exhibiciones de artes plásticas se centraron en el período precolombino, colonial y contemporáneo. El arte

---

<sup>619</sup> Richard Pells, “Cultural relations before 1945”, *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*, New York, Basic Books, 1997, pp. 2-39.

de la república tuvo escasa o nula representación en el programa de exhibiciones, mientras que el arte precolombino fue particularmente favorecido, y algunas de sus muestras se convirtieron en verdaderos sucesos. Fue el caso de la muestra de piezas de oro precolombinas provenientes del Museo del Oro de Bogotá (1974), que permaneció en exhibición por dos meses y luego circuló por diez museos de EE.UU., Canadá, y América latina.<sup>620</sup> Otro ambicioso programa encarado por el Center con relación al arte prehispánico fue la creación del Grupo de Estudio de Inscripciones Jeroglíficas Maya, bajo la dirección de Ian Graham, con la finalidad de estudiar y publicar un corpus completo de inscripciones Maya conocidas a la fecha, y que hacia 1976 logró editar dos volúmenes como resultado de aquel estudio. Por cuanto el precolombino, el colonial y el contemporáneo implicaban indicadores identitarios más claros –alusivos a particularidades étnicas y sociales de la región–, podían funcionar mejor como vehículos de diálogo cultural.

Esta forma de esquematizar las distintas tradiciones que alimentaban el arte de la región no era, por cierto, nueva. En EE.UU. era habitual organizar las muestras de arte latinoamericano a través de exhibiciones abarcadoras de grandes períodos que se concentraban en presentar el arte de una nación mediante bloques temporales subdivididos en arte prehispánico, arte colonial y arte contemporáneo.<sup>621</sup> Ya en 1940, la exhibición *20 Siglos de Arte Mexicano (20 Centuries of Mexican Art)*<sup>622</sup> fue organizada de esta forma conjuntamente por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el gobierno mexicano. La exhibición se dividió en cuatro secciones: arte prehistórico, seleccionada por Alfonso Caso; arte colonial, a cargo de Manuel Toussaint; arte popular, organizada por Roberto Montenegro; y arte moderno, dirigida por Miguel Covarrubias. Los ensayos introductorios a cada una de las secciones estuvieron a cargo de los mismos responsables de la exhibición.

En el ensayo de Covarrubias, se hizo una muy breve mención a la pintura correspondiente a la época de la República, que fue calificada en términos generales

---

<sup>620</sup> "Center for Inter-American Relations Annual Report 1974-1975", p. 15, folder 4, box 137, sub-series Center for Inter-American Relations, series 4, Record Group Rockefeller Brothers Fund, Rockefeller Foundation Archives, Rockefeller Archive Center (de aquí en adelante RAC). Se calculó que fue vista por aprox. 500.000 personas. Hicimos referencia a esta exhibición en el capítulo cuatro.

<sup>621</sup> Donald W. Rowland, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration*, United States Government Printing Office, Washington, 1947.

<sup>622</sup> The Museum of Modern Art e Instituto de Antropología e Historia de México, *20 Centuries of Mexican Art [20 Siglos de Arte Mexicano]*, Cat. Exp., México DF, mayo de 1940.

como de poca calidad y con fines meramente comerciales.<sup>623</sup> De todas formas, se incluyó a algunos de los pintores más importantes, y en la exhibición se representó a través de las correspondientes obras de arte. El desarrollo fue estrictamente histórico y estuvo contextualizado dentro de los acontecimientos políticos más importantes, que funcionaban como sostenes explicativos del desarrollo de la plástica.

Dentro de esta perspectiva, el arte precolombino fungía como cimiento y garante de la trascendencia cultural de América latina: ayudaba a representar imaginariamente las diferencias culturales. En la introducción nos referimos a la estrecha articulación entre el nacimiento de la historia del arte moderno y la admiración primitivista: la comprensión y aceptación de la estética de las artes prehistóricas –introducida por los artistas modernos- había servido para alimentar y legitimar la nueva estética del arte moderno. Era también en este sentido que interesaba el arte mexicano precolombino y colonial: explicaba el auténtico arte popular y contemporáneo de América Latina. El interés por el arte moderno fue de la mano del interés en el arte prehistórico.

En 1977 un proyecto editorial de la UNESCO mantenía este esquema organizativo de los períodos relevantes para el arte latinoamericano. La exposición circulante *Las Artes de América Latina*<sup>624</sup> surgió de una iniciativa conjunta entre el Consejo Internacional de Museos y la Unesco. La exhibición tuvo una intención básicamente didáctica y se organizó en tres núcleos: arte precolombino (con asesoramiento de Mireille Simoni, del Museo del Hombre de París); arte colonial (a cargo de E. W. Palm, de Heidelberg); y arte contemporáneo (con asesoramiento de Aracy Amaral y Damián Bayón). El arte de las primeras repúblicas fue descartado por completo de la exhibición. Sólo una escueta frase fungía de puente entre el colonial y el contemporáneo: “El arte prosigue su desarrollo...” El período contemporáneo abría con la presentación de Posada y el grabado popular, los muralistas mexicanos y, a partir de allí, una selección no cronológica de “pintores contemporáneos” -Tamayo, Torres-García, Figari, Botero, Macció, A. H. Amaral, Guayasamín, Lam, Matta, Arthur Luis Piza-, los cinéticos -Cruz-Diez, Soto y Le Parc- y una selección de “escultores contemporáneos” –Bonevardi, Penalba y Otero-. La introducción de

---

<sup>623</sup> Miguel Covarrubias, “Arte Moderno”, *Op. Cit.*, p. 141-142.

<sup>624</sup> Claude Braunstein, Laurence Madrelle y Ian McLaren (org.), *Las Artes de América latina, Cat. Exp.*, París, UNESCO, 1977.

Damián Bayón insertaba al arte latinoamericano sin orden de continuidad ni explicación alguna en las corrientes contemporáneas:

Los artistas de América latina tienen una gran importancia en el movimiento del arte contemporáneo: abstracto, constructivista, surrealista, neorrealista, cinético, etc. El mundo entero conoce y aprecia la calidad de su inspiración, la riqueza de su sensibilidad, la originalidad de sus investigaciones. Ese prestigio internacional es la prueba del dinamismo artístico de los países latinoamericanos.<sup>625</sup>

En este tipo de exposiciones de carácter diplomático-cultural, las perspectivas antropológicas eran el armazón conceptual que colaboraba con la rápida captación de las particularidades identitarias, a expensas de la precisión en la descripción de los procesos históricos.

#### **4. Reivindicaciones sociales e identidad cultural: la posición de los artistas.**

El nuevo despertar de sentimientos nacionalistas e identitarios en Latinoamérica durante aquellos años fue visto, en las esferas política y económica, con extrema desconfianza y como indicador de gran peligrosidad en EE.UU., sobre todo por parte de los norteamericanos implicados comercial y políticamente en las relaciones interamericanas. Frente a un abandono por parte de los sucesivos gobiernos, tanto republicanos como demócratas, por implementar una política exterior definida hacia Latinoamérica -en efecto, las sucesivas administraciones a lo largo de esta década, centraron su atención en Medio Oriente-, fueron las grandes multinacionales las que terminaron delineando, en la práctica, dicha política. El problema de la escasez de materias primas que sufrió en los años setenta la voraz economía industrial norteamericana, y las sucesivas crisis del petróleo -mediante las cuales los países abastecedores de Medio Oriente produjeron un bloqueo comercial que elevó enormemente el precio de dicho recurso- fueron elementos determinantes de la política exterior de los EE.UU. Esta situación coincidió con el surgimiento en Latinoamérica de gobiernos socialistas como el de Salvador Allende, que estatizaron

---

<sup>625</sup> *Op. Cit.*, p. 46.

empresas multinacionales de explotación de recursos naturales, para retomar el control sobre éstos.

Desde mediados de los sesenta las posiciones ideológicas dentro del campo intelectual latinoamericano se polarizaban cada vez más con el sucederse de los acontecimientos. El espíritu promisorio de la Alianza para el Progreso se derrumbaba con la muerte de Kennedy y la radicalización de la Guerra Fría en la región. En 1965, el destape del plan Camelot<sup>626</sup> contribuyó a la crisis de confianza de los intelectuales latinoamericanos. En el capítulo cinco ya mencionamos la divulgación en 1966 por parte de diversas revistas latinoamericanas de la investigación realizada por el *New York Times* sobre la financiación de la CIA al Congreso por la Libertad de la Cultura a través de fundaciones “fachada”: este fue también otro de los escándalos que atizó el clima intelectual favorable a la Revolución cubana y contrario a la penetración ideológica norteamericana. Asimismo, la participación de Pablo Neruda en el XXXIV Congreso de P.E.N. Club tuvo un fuerte efecto polarizador y excluyente en la esfera cultural regional. “La Guerra Fría era [...] una guerra que se peleaba con ideas y no con bombas, por eso a los ojos de la CIA los intelectuales tuvieron en este punto mayor valor estratégico que todos los príncipes juntos”.<sup>627</sup>

Hacia fines de los sesenta se produjo un proceso de radicalización y desinstitucionalización que afectó a la sociedad en general y a los intelectuales en particular. “Disentir se puso de moda. Todos los discursos prestigiosos [...] monumentalizaron el valor moral de la contestación y se auto-representaron como discursos de resistencia. La figura del intelectual pasó a ser sinónimo de disidencia y con esta marca controló uno de los centros locutivos simbólicamente privilegiados por la mitología de los años 60 y 70”.<sup>628</sup>

Con la explosión del activismo social en Latinoamérica y los EE.UU., nacieron nuevos movimientos de artistas comprometidos –la cartelística cubana y puertorriqueña, el muralismo chicano en el sudoeste norteamericano, los grupos de artistas étnicos y femeninos en los EE.UU.-, a los que se sumaron con sus protestas algunos antiguos neohumanistas como José Luis Cuevas, y los jóvenes artistas

---

<sup>626</sup> Se trató de una investigación en ciencias sociales en Chile, financiada por un organismo dependiente del Ejército norteamericano, cuyos objetivos eran identificar los síntomas de colapso social en Latinoamérica y sugerir estrategias para prevenirlo.

<sup>627</sup> María Eugenia Mudrovcic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 42.

<sup>628</sup> *Ibidem*, p. 129.

latinoamericanos residentes en Nueva York.<sup>629</sup> Para todos estos grupos, los problemas estrictamente artísticos pasaron a segundo plano: de lo que se trató fue de discutir la apertura de los canales de exhibición a los artistas procedentes de otras regiones del mundo; la incidencia concreta del arte en la transformación de la realidad social latinoamericana; y la relación político-cultural entre los Estados Unidos y Latinoamérica.

En este contexto, el vínculo entre el Center for Inter-American Relations de Nueva York y la comunidad de artistas latinoamericanos viviendo en la ciudad fue conflictivo; el Center se convirtió en objetivo de numerosos boicots organizados por los artistas latinos y sus colegas norteamericanos.<sup>630</sup> En marzo de 1971, veinticinco artistas decidieron boicotear la realización de una exhibición de arte latinoamericano contemporáneo en las galerías del Center, exhibición que circularía por galerías locales. Los artistas, entre los que se contaban Arnold Belkin, Leonel Góngora y Rubens Gerchman, delinearon una lista de peticiones que condicionarían no sólo su participación en esa exhibición, sino en los programas futuros del Center. Entre las primeras condiciones, los artistas requerían una “drástica revisión” del consejo de directores del Center, y la remoción de aquellos que simbolizaban “la actividad imperialista de los EE.UU. en nuestro hemisferio”. Otras condiciones establecidas por los artistas eran: que el Center se abstuviera de entablar relaciones con organizaciones estatales o privadas que servían como “instrumentos de represión contra la liberación social, política, económica y cultural” de los países de América latina; y que se abrieran al público los seminarios y reuniones de grupos de estudio en los que se discutían asuntos que concernían a los problemas políticos y económicos interamericanos. En efecto, era notable la cantidad de representantes de multinacionales petroleras o dedicadas a la extracción de recursos minerales presentes en el consejo administrativo de la institución, así como de organizaciones como ADELA, que nucleaba a las empresas inversoras en Latinoamérica.<sup>631</sup>

---

<sup>629</sup> Hacia mediados de la década del '60, Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Guillermo Castillo cofundaron el New York Graphic Workshop, que se convertiría en plataforma de muchas actividades artísticas socialmente orientadas en los años subsiguientes. Hacia fines de la década, los tres se involucraron cada vez más activamente en las cuestiones políticas candentes del momento. Carla Stellweg, “‘Magnet-New York’: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York”, en AA.VV., *The Latin American Spirit...*, Op. Cit., p. 301.

<sup>630</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>631</sup> Grace Glueck, “Show is Suspended as Artists Dissent”, *The New York Times*, 20 de marzo de 1971. Folder 1, box 137, sub-series Center for Inter-American Relations, series 4, Rockefeller Brothers Fund, Rockefeller Foundation Archives, RAC.

Asimismo, los artistas declararon al *New York Times* que estaban trabajando en un proyecto alternativo para crear un museo latinoamericano, que pudiera funcionar como centro de reunión de la comunidad creativa latina, desarrollar un programa de actividades culturales y diseminar “información moral” respecto a la censura y la represión de actividades culturales.<sup>632</sup> Ellos consideraban que la institución no les pertenecía; que funcionaba, cada vez más, como un “club” de reunión de hombres poderosos, dedicada fundamentalmente a cuestiones de índole político-económica, y que se dirigía a un público eminentemente norteamericano. El Center era percibido frecuentemente como una institución Rockefeller del “establishment – elite”. Por su relación cercana con el Consejo de las Américas -una organización que representaba los negocios que operaban en Latinoamérica-, se lo vio como una extensión de las operaciones de las corporaciones multinacionales norteamericanas. La cantidad de personas que estaba en ambas juntas directivas y la ubicación física de dicho Consejo en el piso superior del Center acentuó esta visión.<sup>633</sup> Lo era, en efecto, pero de todas formas seguía siendo la única institución dedicada específicamente a exhibir arte latinoamericano, y parecía que, si el Center clausuraba sus actividades, ninguno de los museos existentes iba a hacerse cargo de los programas de exhibición.<sup>634</sup>

---

<sup>632</sup> *Ibidem*. Para seguir las alternativas de este grupo, que proyectó un “Museo Latinoamericano”, más tarde un “Museo por la Independencia Cultural Latinoamericana” (nombres que de acuerdo a Stellweg agruparon a estos artistas), y luego la “Contra Bienal” –un libro de artistas editado para manifestarse contra la participación a la XI Bienal de San Pablo de 1971-, véase Carla Stellweg, “‘Magnet-New York’...”, *Art. Cit.*, p. 304. Para documentación sobre la “Contra Bienal”, puede verse también el archivo PADD (Political Art Documentation and Distribution), Museum of Modern Art, Nueva York.

<sup>633</sup> “From Agenda & Docket for RBF Fall Meeting”, Informe de Roger Stone, octubre 28, 1976, p.4, folder 4, box 137, sub-series Center for Inter-American Relations, series 4, Record Group Rockefeller Brothers Fund, Rockefeller Foundation Archives, RAC. Traducción mía.

<sup>634</sup> En correspondencia privada entre el presidente del Center for Inter-American Relations desde 1976, Roger Stone, y William Moody, del Rockefeller Brothers Fund -a quien Stone mantenía al tanto respecto de las actividades y proyectos del Center para justificación del pedido periódico de subsidios a dicha fundación-, Stone aclaraba:

“[...] Así, en términos generales, nos circunscribimos al pueblo norteamericano. [...] Nuestro programa de Relaciones Públicas está básicamente orientado a un grupo de liderazgo gubernamental, empresarial y académico. [...] Una opción que se nos abre es simplemente abandonar nuestros programas culturales y focalizarnos solamente en las actividades de relaciones públicas. Sin embargo, los tres departamentos culturales han establecido récords únicos durante los diez años de existencia del Center y han construido un público sólido si bien pequeño. Echarlos sería tirar por la borda una inversión substancial que recién está empezando a mostrar dividendos. Y tal acto implicaría nuestra indiferencia hacia el rol de los intercambios culturales como un medio, tanto inmediato como a largo plazo, de incrementar la comprensión y mejorar las relaciones. [...] Nosotros no: 1) seremos arrastrados a desarrollar programas para Latinoamérica; 2) nos convertiremos en un club social para latinoamericanos en Nueva York; 3) nos enredaremos en proyectos especiales que no se atengan a los criterios delineados más arriba. [...]”

Si bien los programas culturales no se abandonaron, las principales actividades que se desarrollaron en el Center for Inter-American Relations de Nueva York a lo largo de la década se concentraron cada vez más, mediante la coordinación del departamento de Relaciones Públicas del Center, en el estudio de aquellos problemas de orden político-económico con diversos países de Latinoamérica.

La postura crecientemente crítica de los artistas latinoamericanos hacia la relación con ciertas instituciones artísticas poderosas como el Center for Inter-American Relations se inserta dentro del clima político, económico y cultural estadounidense convulsionado desde mediados de los sesenta. Los factores que lo provocaban eran diversos: entre ellos, la prolongada e infructuosa guerra de Vietnam, que desangraba al país desde más de una década; la explosión de reivindicaciones de las minorías negras y latinas, que reclamaban por su inclusión económica y social; la pérdida de poder político norteamericano en el balance internacional.

En el específico campo de las artes visuales, hubo un generalizado rechazo hacia el sistema de instituciones artísticas: éstas fueron vistas como lugares de representación de los intereses económicos de los más poderosos. Espacios que detentaban los lugares centrales y privilegiados de exhibición, como el Museo de Arte Moderno, recibían reclamos muy similares a los arriba descritos. En enero de 1969, un grupo de artistas y críticos, organizados por el Arts Workers Coalition, entregó al MoMA una carta peticionando una audiencia pública para discutir la relación entre el museo y los artistas, la extensión de las actividades a la comunidad negra e hispana, la intervención de artistas en el comité curatorial, la entrada libre y gratuita, el abandono de los planes de construir un rascacielos y la expansión del museo mediante sucursales en distintas partes de la ciudad que no llevaran "el estigma de alimentar solamente a los estratos más ricos de la sociedad".<sup>635</sup>

En 1946, el establecimiento del programa de exposiciones de arte latinoamericano en la Unión Panamericana en Washington generó su balcanización en la escena artística norteamericana, e inició la exclusión del arte latinoamericano de los

---

Stone a Moody, octubre 18, 1976, folder 4, box 137, sub-series Center for Inter-American Relations, series 4, Record Group Rockefeller Brothers Fund, Rockefeller Foundation Archives, RAC. El subrayado es del original, la traducción es mía.

<sup>635</sup> Entre los firmantes estaban Carl Andre, Gregory Battcock, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Lucy Lippard, Tom Lloyd, etc. "The demands of Art Workers Coalition", June, 1969, folder 1214, box 125, series Projects, RG 4 NAR Personal, Rockefeller Family Archives, RAC.



principales canales de exposición.<sup>636</sup> Este proceso continuó en la década del '60 con la creación del Center for Inter-American Relations en Nueva York, y en la década del '70 con la fundación del Museo del Barrio y el Museo de Arte Moderno de Latinoamérica. Como se vio, los artistas mantuvieron una postura ambigua frente al sistema institucional y su estructura interna de niveles de circulación y consagración: lo denunciaban, pero al mismo tiempo buscaban alguna estrategia de inclusión en éste.<sup>637</sup>

Mientras tanto en América latina también se realizaban importantes encuentros de artistas que se movilizaban a favor del sistema socialista y la libertad plena en ese nuevo contexto político. El reclamo no era sólo por una amplia inclusión de los artistas en las instituciones, sino también por la tolerancia y aceptación de todas las poéticas practicadas. En el *Encuentro de Plástica Latinoamericana* -celebrado en La Habana en 1972 y organizado conjuntamente por el Instituto de Arte Latinoamericano (ILAC) de la Universidad de Chile y *Casa de las Américas*-, la exhibición que lo acompañó, de título homónimo, mostró una gran variedad de estilos y soportes. Se vieron trabajos de arte cinético como los de Julio Le Parc y Eduardo Rodríguez, tapices como los de Gracia Barrios, carteles de Alfredo Rosgaard, o historietas de René de la Nuez. El compromiso político podía en algunos casos leerse en forma clara -Ricardo Carpani, Daniel Zelaya, Alfredo Rosgaard-; en otros, podía deducirse -Julio Le Parc-; otras veces, la poética no decía nada de la militancia de su creador -Tilsa Tsuchiya.<sup>638</sup> La intención era no subordinar las prácticas artísticas a modelos rígidos como vehículo de la lucha contra el imperialismo y la dependencia, sino permitir a los artistas que se expresaran libremente. "El arte revolucionario no propone ningún modelo, ni se refiere a ningún estilo determinado",<sup>639</sup> rezaba el punto 2 del compromiso redactado y firmado por los participantes al final del Encuentro. Los asistentes sí se comprometían a denunciar las manifestaciones de opresión cultural mediante protestas, abstenciones, boicots, es decir, a mantener en forma

---

<sup>636</sup> Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art...", Art. Cit., pp. 194-195.

<sup>637</sup> Los artistas se posicionaron a la vez "por fuera" y "por dentro" de las instituciones artísticas. Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin. 1950-1980s*, The Queens Museum of Art, Nueva York, 1999, p. ix.

<sup>638</sup> *Encuentro de Plástica Latinoamericana, Cat. Exp.*, La Habana, ILAC y Casa de las Américas, mayo de 1972.

<sup>639</sup> S/f, "Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos", *Encuentro de Plástica latinoamericana, Boletín de Artes Plásticas*, Casa de las Américas, La Habana, mayo de 1972, punto 2, s/p.

complementaria a su práctica artística una acción militante en pos de los principios defendidos.

La unidad del arte latinoamericano tenía que ver, para quienes lo pensaban como un compromiso político contra las distintas formas de dictadura y los imperialismos externos, fundamentalmente con la voluntad de denuncia de todas las opresiones. La exhibición *Expression Libre de L'Art Latino-Americain*, presentada en París en 1979, apuntaba a mostrar un conjunto heterogéneo de obras realizadas por artistas latinoamericanos en París, que se sentían unidos por problemáticas comunes. Para Miguel Rojas Mix –otrora artífice del Encuentro en La Habana–, se trataba de una lucha solidaria representada por la resistencia de algunos artistas exiliados en París. La idea de base era la misma que la de la exhibición cubana: la posición de artistas y organizadores era, ante todo, la defensa de la libertad de estilos, como forma de representar la libertad política del hombre en Latinoamérica.<sup>640</sup> En *Expression Libre de L'Art Latino-Americain* participó un pequeño grupo de artistas, muchos de quienes habían estado en Cuba. Interesante resulta notar en la visión de Rojas Mix cuál era el punto de partida simbólico del arte latinoamericano que establecía: se trataba del grabado de José Guadalupe Posada *Continuación de las manifestaciones anti-reeleccionistas* (1892) [ilustración 7.9]. Para Rojas Mix, Posada representaba, mejor que ningún otro, al artista políticamente comprometido y popular.<sup>641</sup> Para los intelectuales militantes, fue esta intencionalidad clara y directa de denuncia político-social la imagen convocante de la identidad artística latinoamericana. La exhibición *Grabados Latinoamericanos del Museo de Arte Moderno de Nueva York* incluyó, como primeras manifestaciones del grabado en la región, once grabados de José Guadalupe Posada: estos se constituían en símbolos de la plástica latinoamericana, ligada a la lucha popular y al compromiso político.<sup>642</sup>

Sin embargo, esta movilización real de los artistas en pos de la liberación cultural, política y económica de América latina también trajo como corolario que una buena porción de críticos extranjeros diera por definir el arte latinoamericano bajo los

---

<sup>640</sup> Miguel Rojas Mix, "De l'unité de l'art latino-américain", *Expression Libre de L'Art Latino-Americain*, Cat. Exp., Paris, Hotel de Ville de Bondy, 10 al 17 de marzo de 1979, s/p.

<sup>641</sup> Miguel Rojas Mix, "Per un'arte latinoamericana", Assessorato alla cultura e alle belle arti [Comune di Venezia], *Artisti latinoamericani in Europa: creatività tra due culture, 1945-1982*, Ed. Marsilio, Venezia, 1982, p. 23.

<sup>642</sup> *Latin American Prints from The Museum of Modern Art*, Cat. Exp., Center for Inter-American Relations, The International Council of The Museum of Modern Art, 30 de enero a 24 de marzo de 1974. El catálogo fue editado en inglés y español.

parámetros simplificadores de "arte político". Tuvo gran responsabilidad en provocar intencionalmente esta reducción de sentido el empresario argentino Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires.

Glusberg organizó gran parte de las exposiciones de arte latinoamericano que se vieron en la década del setenta en Inglaterra. Se trataba en verdad de exhibiciones cuyo contingente principal estaba integrado por los artistas conceptualistas argentinos del CAyC, al que se le sumaban invitados especiales de otros países (en su mayoría brasileros, puesto que San Pablo y Río eran junto a Buenos Aires los principales generadores de artistas conceptuales en la región). Glusberg invitaba a los artistas a realizar trabajos en piezas de papel de tamaño standard que él mismo proveía. El resultado era una exhibición de una gran serie de dibujos blanco y negro o reproducciones fotográficas que impactaban inmediatamente por el sentido metafórico, sin necesidad de profundizar en explicaciones de ningún tipo.

Convencida por este tipo de exhibiciones, una crítica experta en arte moderno y contemporáneo como la inglesa Jasia Reichardt (colaboradora de *Studio International*, *Arts Review* y *Architectural Design*) enfatizó la naturaleza esencialmente política del arte latinoamericano. A su juicio, lo específico de éste era que usaba la metáfora y el tema como comentario: todos los nuevos trabajos de arte latinoamericano parecían tener un mensaje o una historia que contar.

La abstracción pura o los efectos puros no son usados y hay un mayor acento en el contenido y en el comentario que en las sensaciones. [...] Las principales diferencias entre el arte latinoamericano y el arte occidental hoy en día consisten en que el arte latinoamericano trata de comunicar algo muy específico, y en segundo término que gran parte de ello es en general muy simple.<sup>643</sup>

Fue esta comunión de sentido, más que de forma, la que convocó y movilizó en mayor medida a los artistas latinoamericanos en los años setenta. Como ya señalamos, algunos críticos advirtieron que no se trataba más de una identidad visual,

---

<sup>643</sup> Jasia Reichardt, "Latin American Art. Art and Metaphor", *Arts Review*, Vol. 29, No. 4 (18 de febrero de 1977), Londres, pp. 115-118. Traducción mía. Véase también Jasia Reichardt, "Political art (fifty Latin American artists)", *Architectural Design*, Vol. 44, No. 7, 1974, Londres, p. 459.

sino del efectivo movimiento o formación de artistas detrás de la causa de liberación latinoamericana, por lo que optaron por ubicar aquí la identidad del arte regional.

Sin embargo, como ya destacamos, este compromiso no siempre se tradujo en forma clara en la poética del artista. Para los nuevos grupos y para aquellos consagrados que se sumaban a las reivindicaciones, la militancia política no dictaba más cómo debía ser la práctica artística; cada una se desarrolló de forma independiente.

### **Conclusión**

Durante los años setenta, distintas estéticas se constituyeron, bajo la mirada de la crítica, en una respuesta visual al replanteamiento de la pregunta por la identidad del arte latinoamericano. Las propuestas plásticas que evocaban el imaginario prehispánico, la figuración crítica, la abstracción sensible, fueron algunas de estas poéticas. Pocos críticos –Frederico Morais entre ellos- tomaron las nuevas prácticas posmodernas –acciones, arte colectivo, arte efímero- como movimientos en los que también podía leerse una nueva reelaboración de la identidad latinoamericana. Quizás porque sus resultados no proporcionaban una imagen clara y distintiva de la identidad, sino una apariencia nueva: una configuración híbrida, mezclada, inestable, como la constitución misma de la cultura latinoamericana en el mundo.

La amplia capacidad de las imágenes por disparar múltiples sentidos siempre ha despertado la necesidad de controlarlos y condensarlos, y los discursos críticos fueron y serán las herramientas habituales para hacerlo. Si algo nos dicen hoy, es cómo pusieron sobre la mesa de discusión cuestiones importantes que en definitiva buscaban pensar la posición cultural de América latina en relación al resto del mundo y su posible contribución. Podemos apreciar en qué medida y con qué intención se buscó resaltar ciertas afinidades de parentesco, cómo siguen siendo importantes en cuanto alimentan ciertas claves de interpretación del arte latinoamericano aún en vigencia,<sup>644</sup> y ayudan a su estudio y difusión.

En un coloquio reciente en San Pablo, el profesor Yve Alain Bois se refirió a una problemática discutida por Erwin Panofsky que plantea especial interés para los

---

<sup>644</sup> Obsérvese por ejemplo la estructura temática del difundido ensayo de Oriana Baddeley y Valerie Fraser, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Londres y Nueva York, Verso, 1989.

estudiosos del período moderno: “el surgimiento de una forma A, morfológicamente análoga, o aún idéntica a una forma B, que no mantienen relación alguna desde el punto de vista genético”, fenómeno denominado por Panofsky *pseudomorfismo*.<sup>645</sup> Los fenómenos de pseudomorfismo no sólo se registran entre distintos períodos históricos –reducción histórica que, al decir de Bois, ha “abastecido empresas curadoras de renombre”–, sino que en una misma época histórica pueden encontrarse este tipo de casos. El período moderno no ha sido una excepción. En la citada conferencia, Bois se detuvo con especial atención a analizar un caso presentado por la revista italiana *Flash Art* en febrero de 1973, cuando publicó un anuncio en el que se generaba una competencia formal de este tipo entre *Four double grids* (1958) de François Morellet y *Circles, grids and arcs from four corners and four sides* (1972) de Sol LeWitt.

En su análisis Bois demostraba cómo, más allá de las similitudes formales entre los dos trabajos, la intención de los artistas y el proceso de creación de las mismas habían sido distintos; por ende, también su significado era diferente. Los dos peligros básicos de forzar la comparación eran: deducir que significaban lo mismo; deducir que una de ellas repetía lo que había sido inventado antes por la otra. Se trataba de una cuestión con la cual los antropólogos en cambio siempre han estado muy familiarizados: el problema de la *difusión cultural* versus la *invención independiente*. Un principio establecido del método antropológico comparativo afirma que en el punto más alto de desarrollo de las culturas, lo más probable es encontrar características similares. Otro principio es el de la “limitación de las posibilidades”, que reconoce que la invención, en cuanto altamente diversa, no es infinita. El hecho de que dos objetos parezcan iguales no significa que tengan mucho en común –ni que tengan el mismo significado–. Lo que sí pueden tener en común son sus “condiciones de posibilidad”.

Si pensamos en los casos latinoamericanos, y particularmente en los contextos cosmopolitas que hicieron posible muchas de sus creaciones, la hipótesis de las “influencias”, contra la que continuaron batallando muchos críticos a través de una retórica identitaria (en defensa de la creación regional), parece perder sentido. Se trató, al decir de Manrique, de creaciones “que respondían a su circunstancia”, con un

---

<sup>645</sup> Yve-Alain Bois, “A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista”, conferencia, *História da Arte: Formação, Objetos e Métodos*, XXVI Colóquio CBHA, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 16 de octubre de 2006.

lenguaje plenamente internacional, como el contexto que compartían con el resto de la comunidad artística.

## Consideraciones finales.

En una publicación reciente, Thomas Crow previene a los historiadores del arte respecto de que “la interpretación es un acto de sustitución violenta”, pero que por fortuna, “en ciertas circunstancias la misma historia ha ejercido la violencia necesaria para el entendimiento, de manera tal que el obstinado intérprete puede retirarse del lugar central, dejar que su material [de estudio] haga el trabajo, y así restaurar cierta validez al ideal de objetividad”.<sup>646</sup>

Crow analizó algunos modelos de trabajo utilizados por destacados investigadores del campo –Meyer Schapiro, Claude Lévi-Strauss, Michael Baxandall– para examinar obras de arte, y buscó generar una herramienta heurística para que la disciplina ejerza la menor violencia interpretativa hacia las obras.

Sus conclusiones afirman que el lugar del intérprete histórico debería quedar – en pos de una mayor verosimilitud interpretativa– en la sombra, pues cuanto más se desdibuje su figura, mejor aparecerá ante nuestros ojos *la inteligencia humana en forma artística*.

¿Qué sucede en cambio cuando el intérprete busca controlar los sentidos de una imagen? ¿Es pertinente analizar situaciones en las que aquél sobreimpuso en forma notoria su interpretación a la propia evidencia plástica de la obra? Para nuestro trabajo, estudiar las operaciones de interpretación y sus razones fue mucho más significativo y enriquecedor que descartarlas a causa de sus propósitos. Nos permitió dibujar un mapa tentativo del horizonte de expectativas que los artistas tenían frente a sí al crear, y de las formas en que aquellas creaciones resolvieron plásticamente los dilemas de pertenencia cultural, valores estéticos y actualización de la práctica. También nos ayudó a comprender de qué manera actuaba aquel mandato de la época que le pedía a todo crítico latinoamericano construir un paradigma continental del arte.

El enfoque regionalista que en los años sesenta y setenta los críticos dieron del arte latinoamericano respondió a la ascendente modernización económica y cultural de la región y a la amenazante homogeneización artística que ello implicaba entre

---

<sup>646</sup> Thomas Crow, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999, p. 77. Traducción nuestra.

América latina y los Estados Unidos. La abrumadora llegada de productos de la industria cultural fue interpretada por la crítica de arte en clave de contienda cultural con Norteamérica: se sospechó de la cultura de masas, y se la estigmatizó como arma de penetración cultural y manipulación simbólica. En ese proceso se gestó un pensamiento común o ideología de época, que conformó discursivamente, desde la crítica literaria y artística, una identidad cultural diferenciada para América latina. Marta Traba no fue la única en advertir la colonización cultural que sufría América Latina: en Brasil, críticos como Ferreira Gullar con sus reflexiones respecto a la vanguardia y el subdesarrollo, o Aracy Amaral con su teoría de "territorio ocupado", apuntaron sus reflexiones críticas en el mismo sentido.

Los productos de los medios masivos de comunicación y los nuevos soportes fueron concebidos, tanto desde la práctica artística, como desde la crítica de arte, alternativamente como agentes de manipulación del gusto popular, y agentes de democratización del arte. La irrupción del lenguaje massmediático y de nuevos artefactos tecnológicos planteaba la puesta en marcha de distintos mecanismos perceptivos. La crítica del arte entendió que esta cuestión era ineludible a la hora de reflexionar sobre arte latinoamericano contemporáneo. No logrando aún percibir las cualidades estéticas de los nuevos medios, algunos críticos como Acha y Romero Brest atinaron a proponer para el arte una nueva función que lo convirtiera en paliativo a los efectos negativos producidos por la cultura irradiada por los medios masivos. A veces se logró comprender que estas nuevas prácticas eran formas alternativas de producir conocimiento, pero otras tantas la ceguera producida por el shock cultural que ellas significaban las sepultó en el desdén o en la desilusión.

La competencia cultural que los productos de los medios masivos de comunicación generaron en la escena cultural de América latina concentró el debate de la crítica de arte en el problema del gusto y de la pérdida de *eficacia* del arte culto para convocarlo. ¿Cómo podía recobrar el arte culto su gravitación sobre el consumo masivo? El problema de lo popular en la crítica de arte latinoamericana de los setenta fue fundamentalmente la preocupación por los nuevos territorios de la cultura hacia los cuales el gusto y el consumo se orientaban. Las producciones del arte culto llegaban muy difícilmente a alcanzar el grado de identificación con el gusto masivo, que en cambio sí parecían lograr las telenovelas, historietas y revistas de moda. Esto



se traducía para los críticos en un problema de representatividad de lo popular – “los intereses colectivos” – en la producción artística latinoamericana.

Otro factor que incidió en el surgimiento de un discurso regionalista fue la propagación del arte latinoamericano, que se tornó una realidad insoslayable en la década del sesenta, cuando un gran caudal de artistas de la región se establecía en los Estados Unidos y Europa en busca de reconocimiento internacional y un horizonte de trabajo más estable del que podía brindar su propio país. ¿Cómo podía defenderse una identidad cultural, si muchos de los artistas se habían visto en la necesidad de emigrar y ya no habitaban la región? La vinculación de la práctica artística con su contexto de origen se constituyó entonces como uno de los ejes de discusión de la época.

Pocas veces nos fue posible articular visual o técnicamente una diferencia *latinoamericana* en obras de arte latinoamericano. Éste ya estaba totalmente integrado al lenguaje occidental de la plástica, de la que sin duda siempre ha formado parte, aún desde un lugar diferenciado. Más que una historia moderna unívoca, los senderos del arte latinoamericano plantean la necesidad actual de hablar de modernidades alternativas, que fueron constituyéndose diferencialmente en contextos locales.

Con esto no queremos decir que el contexto no estuviera presente en la obra. Si colocamos lado a lado *Estructuras antiguas* de Gunther Gerzso [ilustración 8.1], y una imagen de la pirámide de El Tajín [ilustración 8.2], el parentesco visual es claro. Pero progresivamente este contexto es asimilado en el corpus de Gerzso, y ya no es más visible como materia prima. Las relaciones entre obra y medio de origen se articulan más claramente a través de un examen de los procedimientos y sentidos seguidos por el artista al crear, como en el caso del proyecto de la *Máquina Estética* de Manuel Felguérez que analizamos en el segundo capítulo.

¿Cómo es entonces que pervive discursivamente el arte latinoamericano, una vez que han sido relativizadas todas las definiciones? Evidentemente sigue cumpliendo ciertos propósitos. En la actualidad los museos contemporáneos dedicados al coleccionismo de arte latinoamericano –como el Blanton Museum of Art–, proceden con atención a contextos locales: las ciudades en que los trabajos artísticos fueron creados con fines específicos. Aquí el significado de la acepción responde a determinaciones geográficas. Pero la apropiación de identidades ha sido constante en el arte moderno. Sucedió con los artistas emigrados a los Estados Unidos durante la guerra, que fueron adoptados y nacionalizados, como Arshile Gorky. En el

particular período que estudiamos, puede verse con el artista canadiense Arnold Belkin, que vivió gran parte de su vida en México, se sintió comprometido con la causa latinoamericana y protagonizó muchas de las acciones de resistencia de la comunidad latina en Nueva York. Dos años atrás, el artista belga residente en México, Francis Alÿs, realizó en la Argentina un proyecto artístico en colaboración con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, y su trabajo fue integrado a la colección de este museo. Hablar de “lo latinoamericano” sigue siendo una herramienta de articulación discursiva útil, que permite que el campo siga creciendo y sumando instituciones y personas dedicadas a coleccionar este arte bajo esa denominación. Pero la actividad de los artistas es local: ellos reaccionan de forma personal y subjetiva al contexto en que residen o transitan temporalmente, intentando generar un impacto en el entorno inmediato. El sentido esencialista y culturalmente purista de “lo latinoamericano” ha caducado por completo, pero aún existe un “campo” –institucional, académico, político- que colecciona, produce conocimiento, y genera recursos. Las nociones centro-periferia –que estaban en la base de las teorías anticolonialistas latinoamericanas- han dado lugar a una visión múltiple y dinámica de la identidad que la nueva crítica propone en el contexto del creciente movimiento migratorio de los latinoamericanos hacia los Estados Unidos y dentro de la misma región. Sin embargo, estas nuevas categorías posmodernas no deberían borrar las relaciones de poder que continúan perviviendo.

La distancia que separaba las prácticas artísticas de los discursos que las interpretaron desnuda también hasta qué punto se comprometieron cultural y políticamente muchos críticos de arte latinoamericano como Juan Acha y Marta Traba, y el carácter utópico que asumió la práctica en esta coyuntura, al querer transformarse en herramienta de intervención. La responsabilidad que se sentía hacia la sociedad se tradujo como necesidad de generar cambios concretos en la práctica artística latinoamericana, orientándola hacia una acción social efectiva. También se tradujo en forma de denuncia constante del “imperialismo cultural” que invadía Latinoamérica. Pero coexistieron con estos sentimientos de compromiso utópico, acciones ocasionales como las que Acha denunció al terminar la Bienal Latinoamericana de San Pablo: muchos –por ejemplo Jorge Glusberg- vieron en el latinoamericanismo una manera nueva de promocionar internacionalmente el arte latinoamericano, que más tarde dio sus frutos.

Evidentemente en este proceso los críticos asumieron parte de la responsabilidad ya que, como chamanes privilegiados del arte moderno, sintieron no haber sabido transmitir lo suficientemente bien su entusiasmo y admiración, ni traducir de forma clara el valor de esas creaciones. Por un lado, como señalamos, el estímulo por generar los debates sobre el latinoamericanismo partió en sus inicios del ámbito institucional: en cierta forma, fue el resultado de un diálogo político-cultural que venían sosteniendo Estados Unidos y México desde la década del '30. Por otro lado, los mismos críticos manifestaron la necesidad de debatir los profundos cambios que se estaban produciendo en la esfera cultural latinoamericana, de accionar para revertir esta tendencia y favorecer, en el mejor de los casos, un proceso que fuera similar al que se producía con la literatura latinoamericana y su aparente *boom* de consumo en el mercado latinoamericano. Frente a la ansiedad por la pérdida de su función de mediadora e intérprete, se buscó jerarquizar la crítica de arte como profesión, a través de metodologías que la transformaran en una disciplina que no fuese más subsidiaria del criticismo poético, sino una ciencia creíble.

Algunos conceptos claves en las teorías de los críticos estudiados anticiparon ideas presentes en las actuales perspectivas teóricas del arte latinoamericano contemporáneo. La organización que tomó forma en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, o la introducción a Beatriz González escrita por Marta Traba para la XI Bienal de San Pablo, nos permiten leer en las concepciones de Juan Acha y Marta Traba una idea en ciernes de multiculturalismo, a través de las claras exhortaciones a reconocer las diversidades culturales latinoamericanas, que las creaciones plásticas representaban. Las estrategias discursivas de diferenciación cultural regional buscaron ser herramientas para valorizar como distintiva, crítica y original a la producción artística latinoamericana en el contexto internacional. Marta Traba propuso con mayor vehemencia pensar estos dos problemas en forma conexas ya desde mediados de los años sesenta, estableciendo un parte aguas entre los artistas latinoamericanos que oscilaban al ritmo de las modas internacionales, y aquellos "auténticos" -como Szyszlo u Obregón- que se ceñían a una práctica autónoma.

En este sentido, también los discursos críticos constituyeron ensayos de solución a la coyuntura, creadores a su manera. Nos encontramos con proyectos ambiciosos, como el asumido por Juan Acha, que quiso convertirse en guía teórica para los artistas -invirtiendo de esta manera el tradicional rol secundario de la crítica,

que siempre se esperaba a posteriori del hacer artístico-; también con proyectos verdaderamente innovadores para la época, como el de Frederico Morais, que buscó convertir el ejercicio teórico en intervención artística; y aún con ensayos idealistas, como el de Marta Traba.

La necesidad de diferenciación y valorización en el ámbito internacional empujó a algunos a buscar transformarse de críticos en teóricos del arte latinoamericano. En el intento se crearon análisis fuertemente esquematizados, se fijaron pautas de funcionamiento del arte demasiado mecánicas, que hoy resultan de un determinismo difícil de aceptar. También se fusionaron teorías reapropiadas de distintas disciplinas a veces de manera inverosímil, como en el caso de Romero Brest. Lo primero que percibimos en la actualidad al leer esas hipótesis, diseminadas tanto en libros como en artículos y catálogos, que examinamos paulatinamente, es que el proceso era más complejo y variable de lo que se pensó. También, que la principal empresa que quiso acometerse -establecer una relación directa y necesaria entre el arte y la cultura que lo produce- estaba destinada desde el principio al fracaso. El grado de apertura que desde siempre han exhibido las imágenes permitió sin embargo intentarlo con creces como vimos, pero sus consecuencias, ya en aquel entonces, resultaron poco creíbles. En este sentido, subsistía en esas interpretaciones esencialistas una utopía modernista que hoy en día ha perecido bajo otras tantas alternativas.

Las decepciones de Romero Brest, los pronósticos sombríos de Mario Pedrosa, y el progresivo aplacamiento en la actitud combativa de Marta Traba están señalando el fin de una época. Estas oscilaciones son a nuestros ojos otra manera de pensar este momento como un período de progresiva transmutación entre la plena modernidad y el actual momento posmoderno. Anticipando nociones contemporáneas, los posicionamientos críticos se ubicaron en un momento bisagra entre modernidad y posmodernidad.

A lo largo de este trabajo buscamos examinar las diferencias que podían apreciarse entre el juicio de los críticos y la poética de las obras, no con la intención de señalar faltas o errores, sino para percibir al lenguaje de la plástica como agente de la historia actuando en sus propios términos: capaz de expresar sentidos que de otra forma no habrían salido a la luz, y detentando muchas veces un rol anticipatorio ante el discurso crítico que lo interpretaba.

Más allá de los discursos críticos como el de Marta Traba que plantearon en forma abierta ese deseo de encontrar una fisonomía cultural propia en el arte latinoamericano, o el de Acha que abogó por una teoría crítica del arte atenta a la realidad social latinoamericana y crítica de los modelos de pensamiento norteamericanos y europeos, nuevas poéticas se desarrollaron en consonancia con ese deseo de identidad cultural. Los trabajos artísticos constituyeron un aporte fundamental en la elaboración del problema de la identidad cultural latinoamericana, proponiendo originales soluciones plásticas a dicho debate, y activando sentidos en dicha dirección.

El discurso regionalista se vio sometido a críticas de distinto tipo: por las declaraciones de los artistas que pudimos seguir a través de la participación de éstos en distintos foros latinoamericanos de discusión, pero fundamentalmente a través de sus mismas prácticas, que cuestionaron las posibilidades reales de un arte formalmente diferenciado, reapropiaron y resignificaron libremente acciones y artefactos cuestionando las jerarquías entre centro y periferia. Los trabajos de Beatriz González en Colombia fueron un ejemplo de este accionar artístico que subrayó el carácter falso y artificial de tales búsquedas identitarias regionales en el híbrido contexto cultural contemporáneo.

El latinoamericanismo, construcción discursiva nacida y sostenida al calor de los sucesos políticos, económicos, sociales y culturales del hemisferio, conforma el marco general de los debates de la crítica. Si bien en términos generales tenemos la sensación de que los coloquios fueron a contracorriente del proceso cultural que se gestó por lo menos desde los años sesenta, estos eventos contribuyeron a apuntalar y renovar el campo, imaginario y a la vez real, del arte latinoamericano. El cruce de opiniones y debates fue útil en cuanto impactó con continuidad en el pensamiento teórico: fructificó en nuevas reuniones, y en planteos renovados.

## **Fuentes utilizadas**

### **Fuentes primarias**

#### **a) Archivos**

##### **Buenos Aires**

###### **-Archivos del Museo Nacional Bellas Artes**

.Archivo hemerográfico

.Actividad del museo

.Archivo de artistas

###### **-Archivo del Museo de Arte Moderno**

.Archivo de artistas

.Actividad del museo

**-Archivo Jorge Romero Brest**, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

###### **-Fundación Espigas**

##### **San Pablo**

**-Archivo Histórico Wanda Svevo** (Fundación Bienal de San Pablo)

**-Archivo MASP** (Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand)

##### **Bogotá**

**-Archivo Marta Traba**

**-Archivo Beatriz González**

**-Archivo Biblioteca Luis Ángel Arango**

##### **México D. F.**

**-Archivo Biblioteca Justino Fernández**, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

##### **Nueva York**

**-Archivo Museo de Arte Moderno de Nueva York**

- .Archivo de artistas
- .Archivo René D'Harnoncourt
- Archivo Centro Rockefeller**, Sleepy Hollow (NY)
- .Archivos personales de Nelson Rockefeller

## **Washington DC**

- Archivo Museo Hirshhorn** (Museo Smithsonian de arte internacional moderno y contemporáneo)

## **b) Revistas**

- Américas*
- Artes Visuales*
- Artinf (1ª. Época)*
- Crisis*
- Colóquio/Artes*
- Eco Revista de la cultura de Occidente*
- Horizontes*
- Ojo*
- Pájaro de Fuego*
- Pluma y Pincel*
- Plural*
- Review*
- The Nation*
- Visión*

## **c) Periódicos**

- Clarín*
- La Nación*
- La Opinión*
- New York Times*

## **d) Entrevistas**

- Ilonka Acha
- Rita Eder

Manuel Felguérez

Edgardo Giménez

Beatriz González

Carla Stellweg

Clara Diament de Sujo

Gustavo Zalamea



## Fuentes secundarias

- AA.VV., *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, Paris, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1992.
- AA.VV., *Edgardo Giménez*, Buenos Aires, Fundación Fortabat y MNBA, 2000.
- Acha, Juan, *Art in Latin America -Today- Peru*, Washington DC, Pan American Union, 1961.
- , *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- , *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- , *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1984.
- , *Introducción a la Teoría de los diseños*, México, Trillas, 1988.
- , *Crítica de arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1992.
- , *Huellas críticas*, La Habana y Cali, Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle, 1994.
- , *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, México, UNAM, 1994.
- Adams, Beverly, " 'Calidad de exportación': Institutions and the Internationalization of Argentinean Art 1956-1965", ponencia presentada en el XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, 1996.
- Ades, Dawn (ed.), *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- Alloway, Lawrence, *Realism and Latin American Painting: the 70's*, Center for Inter American Relations (Nueva York) y Museo de Monterrey (México), 1980.
- Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel Historia, Biblioteca del Pensamiento Argentino VI, 2001.
- Altamirano, Carlos (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Ambrose, Stephen E. y Douglas G. Brinkley, *Rise to globalism. American Foreign Policy since 1938*, New York, Penguin Books, 1997.

- Angel, Félix, "La presencia latinoamericana", en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 222-283.
- Anreus, Alejandro, "Critiquing the Critique: Some Thoughts on Latin American Art Criticism", *Culture: Capital: Colony*, 28<sup>th</sup> Association of Art Historians Annual Conference, University of Liverpool, 5 al 7 de abril de 2002.
- Arantes, Otilia (org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, São Paulo, EDUSP, 1995.
- Araújo de Vallejo, Emma (Dir.), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1984.
- Ashton, Dore, *Bonevardi*, Nueva York, Center for Inter-American Relations, 1980.
- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, CEAL, 1986.
- Baddeley, Oriana y Valerie Fraser, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Londres y Nueva York, Verso, 1989.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Baran, Stanley J. y Jorge Hidalgo, *Comunicación masiva en Hispanoamérica. Cultura y literatura mediática*, México D.F., McGraw-Hill Interamericana, 2005.
- Barbier, Frédéric y Catherine Bertho Lavenir, *Historia de los medios. De Diderot a Internet*, Buenos Aires, Colección Signos y Cultura, Colihue, 1999.
- Barnitz, Jacqueline et al., *Latin American Artists in New York since 1970*, Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, University of Texas, 1987.
- Barnitz, Jacqueline, *Twentieth Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001.
- Bayón, Damián (relator), *América latina en sus artes*, Serie América latina en su cultura, México DF y París, Siglo XXI y UNESCO, 1978.
- , *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelona, Ediciones del Serbal/UNESCO, 1981.
- , *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, 1991 (2da. Edición corregida y aumentada).
- , *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

- , *Historia del arte hispanoamericano: Siglos XIX y XX*, Madrid, Alhambra, 1988.
- , *Un príncipe en la azotea: memorias intermitentes 1*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- Bazzano-Nelson, Florencia, *Theory in Context: Marta Traba's Art Critical Writings and Colombia, 1945-1959*, Tesis Doctoral, Albuquerque, Universidad de Nuevo México, 2000.
- , "From Global to Regional: Marta Traba's Definitions of Latin American Art", en *Culture: Capital: Colony*, 28th Association of Art Historians Annual Conference, University of Liverpool, 5 al 7 de abril de 2002.
- , "From Marta Traba to Sister Wendy: Arte por la Tele", *Studies in Latin American Popular Culture*, University of Arizona, Vol. 22, 2003, pp. 21-33.
- , "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba", en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005, pp. 9-32.
- , "Marta Traba: En defensa de la crítica de arte", *The Conundra of Vision: Reflexivity in Latin American Visual Culture*, Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities, University of Cambridge, 18/19 de febrero de 2005.
- Bedoya, Jorge y Noemí Gil, *El arte en América latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
- Belting, Hans, *Art History after Modernism*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2003.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994.
- , *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999.
- Berger, Mark T., *Under Northern Eyes: Latin American Studies and U.S. Hegemony in the Americas, 1898-1990*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1995.
- Bermúdez, Jorge R., *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*, La Habana, Cuba Literaria, 2001.
- Bois, Yve-Alain, "A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista", conferencia, *História da Arte: Formação, Objetos e Métodos*,

- XXVI Colóquio CBHA, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 16 de octubre de 2006.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991.
- Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Bulmer-Thomas, Víctor, *La historia económica de América latina desde la independencia*, México, Serie Economía Latinoamericana, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Buntinx, Gustavo, "Modernidades cosmopolitas y andinas en la vanguardia peruana", en Enrique Oteiza et al. (Ed.), *Cultura y política en los años sesenta*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp. 267-286.
- Camnitzer, Luis, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Point of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.
- Cardoso, Fernando H. y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América latina, Siglo XXI*, México, 1969.
- Castelnuovo, Enrico, *Arte, Industria y Revolución. Temas de historia social del arte*, Barcelona, Nexos, 1988.
- Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-pos-modernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989.
- Casullo, Nicolás, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*, Buenos Aires, Cuadernos Argentinos Manantial, 1998.
- Catlin, Stanton y Terence Grieder, *Art of Latin America since Independence*, Yale University Press, 1966.
- Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Buenos Aires, CEAL, 1992.
- Clark, Timothy G., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, G.Gili, 1981.
- Cockroft, Eva, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social", en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221.

- Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
- Crow, Thomas, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1999.
- Constantín, María Teresa, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985, Cat. Exp.*, Buenos Aires, Fundación Imago/Osde, 2006.
- Day, Holliday T. y Hollister Sturges (eds.), *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art, 1987.
- De Juan, Adelaida, *En la Galería Latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1979.
- Duncan, Carol y Alan Wallach, "MoMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street", *Studio International* vol. 194, núm. 988, enero de 1978, pp. 48-57.
- Entel, Alicia, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Felguérez, Manuel, *El espacio múltiple*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 1978.
- Felguérez, Manuel y Mayer Sasson, *La Máquina Estética*, México DF, UNAM, 1983.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.
- , *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.
- Foster, Hal, *The return of the real. Art and theory at the end of the Century*, Nueva York, October Books, 1996.
- , "Críticos de arte *in extremis*", *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004, pp. 104-122.
- Franco, Jean, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, (rev. ed.), Harmondsworth, Penguin Books, 1970.
- Frascina, Francis (Ed), *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Giunta Andrea y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Giunta Andrea y equipor editor, *Jorge Romero Brest. Escritos (1928-1939)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2004.

- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural* No. 85, México, octubre de 1978, pp. 33-44.
- Goldman, Shifra M., *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson y Sandy Nairme (Ed.), *Thinking about Exhibitions*, New York: Routledge, 1996.
- Grignon, Claude y Jean Paul Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Guilbaut, Serge (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, MIT Press, 1992.
- Gullar, Ferreira, *Vanguardia e subdesarrollo. Ensayos sobre arte*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2002.
- Hadjinicolau, Nicos, *Historia del Arte y Lucha de clases, Siglo XXI*, México D.F., 1986.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Harrison, Charles, Francis Frascina y Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998.
- Herrera, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", *Arte, Sociedad y Política (Volumen II)*, Serie Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Herrera, María José, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60", *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR, 1997, pp. 69-114.
- Hoggart, Richard, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México D.F., Grijalbo, 1971 (1ª Edición 1957).

- Katzenstein, Inés (Ed.), *Listen here now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004.
- Kirstein, Lincoln, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1943.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- Kuisel, Richard, *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.
- Manrique, Jorge Alberto et al., *El geometrismo mexicano*, México DF, IIE-UNAM, 1977.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- , *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.
- , *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México, FELAFACS, Gili, 1989.
- , "Identidad, comunicación y modernidad en América Latina", en Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (Ed.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag 1994, pp.83-110.
- Masotta, Oscar, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- Mattelart, Armand, *La mundialización de la comunicación*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1996.
- Medina, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.
- Messer, Thomas and Cornell Capa, *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's, Cat. Exp.*, Cornell University Press, 1966.
- Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*, Michigan, The University of Michigan Press, 1995.

- Moraes Belluzzo, Ana Maria de (ed.), *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, San Pablo, Fundação Memorial da América Latina, 1990.
- Morais, Frederico, *Mathias Goeritz*, México D.F., UNAM, 1982.
- , *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, Colección Nuestros Países, Serie Estudios, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Moxey, Keith, *The practice of theory*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1994.
- Oliveras de Bértola, Elena y Fermín Févre, *Bonevardi*, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Pacheco, Marcelo, "La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti entre los espejos", en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, Tomo III, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 789-802.
- Paz, Octavio y John Golding, *Gerzso*, Neuchâtel, Editions du Griffon, 1983.
- Pellegrini, Aldo, *Nuevas tendencias en el arte*, Buenos Aires, Jacobo Mchnik, 1966.
- Pells, Richard, *Not like us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*, Nueva York, Basic Books, 1997.
- Peyrou, Rosario (Ed.), *Ángel Rama. Diario 1974-1983*, Ediciones Trilce y Fondo Editorial La Nave Va, Caracas, 2001.
- Ramirez, Mari Carmen y Héctor Olea, *Heterotopías*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Ramirez, Mari Carmen, "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, London: Institute of International Visual Arts and Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, pp. 229-246.
- , *Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America*, Houston, New Haven y Londres, Yale University Press y The Museum of Fine Arts, 2004.
- , "Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida", *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005, pp. 33-54.



- Rasmussen, Waldo et al., *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993.
- Ribeiro, Darcy, *O Processo Civilizatório: etapas da evolução sócio-cultural*, São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1968.
- Romero Brest, Jorge, *El problema del arte y del artista contemporáneos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937.
- , *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.
- , *La pintura europea, 1900-1950*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- , *Qué es el arte abstracto*, Buenos Aires, Columba, 1952.
- , *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- , *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- , *Política artístico-visual en Latinoamérica*, Crisis, Buenos Aires, 1974.
- , *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1981.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Colección Historia y Cultura, Buenos Aires, 2005 (1ª Edición 1976).
- Romero, Luis Alberto, *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ron, Bandin, *Plástica Argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1978.
- Sarlo, Beatriz, "Raymond Williams: una relectura", *Punto de Vista*, No. 45, Buenos Aires, abril de 1993, pp. 309-317.
- , *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Ariel Historia, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, Buenos Aires, 2001.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- Stellweg, Carla, "'Magnet-New York': Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York", en AA.VV., *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York, The Bronx Museum of the Arts y Harry N. Abrams Inc., 1988, pp. 284-311.
- Stermer, Dugald, *The Art of The Revolution. Castro's Cuba: 1950-1970*, Nueva York, Mc Graw-Hill Book Company, 1970.
- Traba, Marta, *El museo vacío*, Ediciones Mito, Bogotá, 1958.

- , *Arte en Colombia*, Washington, Ediciones de la Unión Panamericana, 1960.
- , *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.
- , *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Antares, 1963.
- , *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Era, 1965.
- , "Beatriz González", *Cat. Exp. XI Bienal de San Pablo*, San Pablo, Fundación Bienal de San Pablo, 1971, pp. 67-69.
- , *Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño*, San Juan de Puerto Rico, Librería Internacional, 1971.
- , *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.
- , *La rebelión de los santos*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Puerto, 1972.
- , *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.
- , *En el umbral del arte moderno*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973.
- , *La zona del silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- , *Los signos de vida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- , *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- , *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- , *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Ediciones del Museo de Arte Moderno, 1977.
- , *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Colcultura, 1984 (1ª Edición 1973).
- , *Hombre Americano a Todo Color*, Bogotá, Editorial Uniandes, 1995.
- Verlichak, Victoria, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Buenos Aires, UNTREF y Proa, 2001.
- Williams, Patrick y Laura Chrisman (Eds.), *Colonial and Post-Colonial Discourse. A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000 (1ª. Ed. 1976).