

La teoría social del arte en América Latina. Una configuración transnacional (1967-1981)

EMILIANO SÁNCHEZ NARVARTE
Universidad Nacional de Tierra del Fuego

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la emergencia de la teoría social del arte en América Latina. Para ello reconstruiremos las condiciones históricas e institucionales que propiciaron la producción de una serie de preguntas en torno a la relación entre la estética, la política y la cultura en América Latina entre finales de 1960 y principios de 1980. Nos interesa estudiar las discusiones teóricas y los debates que se produjeron entre intelectuales como Marta Traba, Néstor García Canclini, Rita Eder, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Mirko Lauer y Nelly Richard, entre otros. Estas polémicas se desplegaron en una densa trama política y cultural que operó como condición de posibilidad de un espacio de producción, circulación e intercambio de ideas a escala transnacional. Procuramos identificar las instituciones, organizaciones y formaciones artísticas centrales en este proceso. Congresos y reuniones, como los promovidos por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entre finales de los sesenta y principios de 1970, el Coloquio Internacional de Zacatecas (México, 1975), el Simposio de Austin (Estados Unidos, 1975), el Simpósio da Bienal Latino Americana de São Paulo (Brasil, 1978) y el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano (Colombia, 1981). Estos encuentros tuvieron múltiples polos, como la Ciudad de México, São Paulo, Medellín, Lima, Buenos Aires y Caracas. Paralelamente, revistas como *Plural* y *Artes Visuales*, ambas editadas en México, fueron las publicaciones periódicas claves para la constitución de un intercambio transnacional de las ideas teóricas sobre la producción artística. Consideramos que dar cuenta de las distintas posiciones teóricas y revisiones conceptuales, que se dieron al interior de una franja de la in-

sancheznarvarteamiliano@gmail.com

telectualidad vinculada al arte, permitirá interpretar más ampliamente las reconfiguraciones acerca de los lazos entre la estética, las prácticas artísticas, la cultura y la política en la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: historia del arte; América Latina; redes transnacionales; teoría social del arte

Abstract

This article aims to analyze the emergence of a social theory of art in Latin America. To do so, it reconstructs the historical and institutional conditions that fostered the development of a series of questions regarding the relationship between aesthetics, politics, and culture between the late 1960s and early 1980s. We are interested in studying the theoretical discussions and debates among intellectuals such as Marta Traba, Néstor García Canclini, Rita Eder, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Mirko Lauer, and Nelly Richard, among others. These controversies unfolded within a dense political and cultural framework that served as a precondition for the production, circulation, and exchange of ideas on a transnational scale. The text seeks to identify the central institutions, organizations, and artistic formations taking part in this process. Particular attention is given to congresses and meetings, such as those promoted by UNESCO between the late 1960s and early 1970s the Zacatecas International Colloquium (Mexico, 1975), the Austin Symposium (The United States of America, 1975), the São Paulo Latin American Biennial Symposium (Brazil, 1978), and the First Latin American Colloquium on Non-Objective Art and Urban Art (Colombia, 1981). These meetings were held in a variety of locations, including Mexico City, São Paulo, Medellín, Lima, Buenos Aires, and Caracas. At the same time, journals such as *Plural* and *Artes Visuales*, both published in Mexico, played a key role in shaping a transnational exchange of theoretical ideas on artistic production. We believe that accounting for the different theoretical positions and conceptual revisions that occurred within a segment of the art-related intellectual community will allow for a broader understanding of the reconfigurations of the links between aesthetics, artistic practices, culture, and politics in the second half of the twentieth century.

Keywords: art history; Latin America; transnational networks; social theory of art

Introducción

En este trabajo nos proponemos reconstruir y trazar los circuitos de circulación de ideas teóricas sobre el arte elaborados en América Latina entre finales de 1960 y principios de 1980. El objetivo es contribuir al campo de la teoría e historiografía del arte en América Latina mediante el estudio de las modali-

dades de intervención intelectual, los marcos interpretativos y los circuitos de circulación de ideas teóricas sobre el arte que se elaboraron en dicho período. Para ello es necesario indagar las condiciones materiales y los espacios donde desplegaron sus argumentos investigadores, artistas e intelectuales vinculados al mundo de la cultura y las artes. Estos espacios de producción, intercambio y circulación de ideas han sido escasamente estudiados y no se ha puesto de relieve el modo en que colaboraron a la formación de una red transnacional que habilitó la circulación de múltiples figuras e ideas que renovaron los modos habituales de pensar la historia del arte en Latinoamérica.

Nuestra hipótesis es que en esos años se produjo una conexión a escala transnacional de agentes e ideas mediante encuentros, foros, simposios y publicaciones periódicas especializadas, que habilitó la emergencia de un espacio privilegiado para la reflexión crítica sobre la teoría del arte, en el marco de procesos de actualización teórica, radicalización política e ideológica de una franja de los intelectuales vinculados al arte y de una renovación disciplinar de la historia del arte. Ello gestó una teoría social del arte que procuró ampliar la mirada sobre las prácticas artísticas *al mismo tiempo* que estas prácticas se estaban transformando.

Para dar cuenta de lo anterior, analizaremos las diferentes posiciones epistemológicas de los animadores más destacados de la teoría del arte de la región: entre otros, Damián Bayón, Aracy Amaral, Marta Traba, Néstor García Canclini, Rita Eder, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Mirko Lauer y Nelly Richard. Estos intelectuales se fueron constituyendo en referentes a partir de su participación en congresos y bienales como los tres foros sobre arte, literatura y arquitectura que formaron parte de la iniciativa denominada “América Latina en su cultura”, promovida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entre 1969 y 1974; el Coloquio Internacional de Zacatecas en 1975, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; el Simposio de Austin, coordinado por la Universidad de Texas en 1975; el Simpósio da Bienal Latino Americana de São Paulo, realizado en Brasil en 1978 y organizado por la Fundação Bienal de São Paulo y el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, financiado por el Museo de Arte Moderno de Medellín 1981. De manera complementaria, procuramos identificar la posición estratégica que ocuparon revistas como *Artes Visuales* y *Plural* en la circulación de ideas en el período aquí contemplado. Consideramos que dar cuenta de las distintas posiciones teóricas y revisiones conceptuales al interior de una franja de la intelectualidad vinculada al arte permitirá interpretar más ampliamente las reconfiguraciones acerca de los lazos entre la estética, las prácticas artísticas, la cultura y la política en la segunda mitad del siglo XX. La convergencia de estas

tendencias y fuerzas cooperó (no sin conflictos ni exentos de polémicas) en la constitución de un saber renovado sobre la historia del arte, que a partir de la ampliación teórica con recursos de la sociología, la antropología y la estética, se posicionó como un campo de saberes especializados.

Este artículo pretende ser un aporte a las investigaciones que han analizado la formación teórica del campo de estudios de la historia del arte en América Latina. Contamos con aportes ineludibles como los de José Emilio Burucúa y su trabajo sobre la historiografía del arte en Argentina,¹ donde recupera de manera cronológica la institucionalización de ideas y perspectivas teóricas. Por otro lado, a partir de 1996 el Instituto de Investigaciones de Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación Rockefeller organizaron encuentros de intercambio de ideas sobre la historiografía del arte en América Latina. De esos espacios resultaron trabajos fundamentales como los de Andrea Giunta, Aracy Amaral, Mirko Lauer, Ticio Escobar, Rita Eder, Gabriel Peluffo y Serge Guilbaut.² Por su parte, Fabiana Serviddio³ ha estudiado la conformación de nuevas teorías en la crítica de arte en América Latina, cuyos resultados son centrales para nuestro estudio. Entre otros destacados estudios, se identifican las reflexiones de la investigadora uruguaya Ivonne Pini,⁴ en los que analiza la relación entre proyectos vanguardistas, procesos de modernización cultural e identidad en la teoría del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX.

Aspectos teórico-metodológicos

El carácter diferencial de la propuesta de este artículo respecto a los antecedentes mencionados reside en que, en términos hipotéticos, consideramos que la teoría social del arte en América Latina se desplegó como una zona de conocimientos a escala transnacional. En su propio devenir fue conectando autores, ideas e instituciones entre Latinoamérica, Estados Unidos y Europa en una doble dirección: desde el “centro a la periferia” y “de la periferia hacia el centro”, en un movimiento que puso de relieve distintas redes transnacionales de sociabilidad intelectual.

En este trabajo vamos a comprender *lo transnacional* como una entrada teórica que permite dar cuenta de la “interconectividad entre individuos, grupos y naciones” que al tiempo “que se extienden más allá de las fronteras nacionales y estatales”, tienen la potencia de condicionar dichas dinámicas.⁵ Esta conceptualización es productiva para pensar la emergencia de esos proyectos de organización y asociación intelectual de los pensadores de la teoría social del arte en la región hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta. Complementariamente, desde el concepto de “redes de intercambio transnacio-

nal” que proponen Margaret Keck y Kathryn Sikkink,⁶ nos interesa pensar los espacios y encuentros efectuados en Lima, Buenos Aires, Zacatecas, Texas y Cali, entre otros, como puntos de referencia de un “mapa de conexiones” que atravesó fronteras, puso en contacto a sujetos situados en posiciones distintas y permitió un nuevo régimen de intercambio. Nos permitirá pensar cómo los movimientos y la experiencia del exilio regional, a partir del ascenso y la amenaza de regímenes dictatoriales en algunos países, activaron la circulación de ideas entre “agentes situados en diversas geografías”⁷ y produjeron un intercambio intelectual e ideológico respecto a la teoría social del arte.

Para el análisis se incorporarán, de manera complementaria, algunas propuestas conceptuales elaboradas por Raymond Williams. El sociólogo galés indicó, como una modalidad para entender la materialidad y las dinámicas de la producción cultural, la importancia de analizar las tradiciones, instituciones y las formaciones culturales. Algunas conceptualizaciones de Williams constituyen un aporte ineludible para abordar la producción de una teoría social del arte en América Latina en relación con las condiciones sociales de producción de las ideas. Nos resulta pertinente pensar las teorías y perspectivas conceptuales que se recuperan y aquellas que emergieron en los espacios que nos proponemos estudiar, desde el concepto williamsiano de “tradiciones selectivas”, en tanto formulaciones teóricas que se posicionan frente al pasado de una manera particular, acentuando ciertos significados y conceptos y rechazando o excluyendo otros.⁸ Al verse incorporadas a las instituciones, estas tradiciones se instituyen como modos de comprender la producción artística y operan como una fuerza activamente configuradora desde la cual enunciar y comprender los procesos sociales. Las tradiciones, continúa Williams, son poderosas para producir conexiones con matrices consideradas legítimas, dejando a un lado y atacando las que no se desea. Las instituciones formales son, en esta clave interpretativa, espacios de lucha entre tradiciones, ocupan un espacio de relevancia en los procesos de “socialización” entendidos como modos de incorporación e internalización de la cultura y los saberes legítimos, en el marco de condiciones particulares de configuración hegemónica. Como veremos a lo largo de este trabajo, los encuentros, simposios y congresos no están exentos de disputas por imponer una interpretación legítima del arte.

Igualmente, el concepto de *tradicción* permite analizar situaciones fuera del ámbito institucional. Williams considera relevante pensar las instituciones porque es allí donde las tradiciones se inscriben, se formalizan y cristalizan. Las organizaciones y formaciones culturales, en líneas generales, comprendidas como tendencias y movimientos artísticos, literarios, científicos o filosóficos, también fundan sus prácticas y manifestaciones en una tradición en torno a la cual se reconocen y desde la cual critican otros posicionamientos. La lucha

entre distintas tradiciones “constituye una parte fundamental de la actividad cultural”.⁹ Siguiendo este último razonamiento, el concepto de *formación* resulta productivo para pensar otras actividades que se daban de manera paralela a los espacios de intercambio intelectual que nos proponemos analizar. El estudio de las formaciones culturales es relevante porque permite indicar cómo se ha organizado la producción cultural y discernir cómo pueden distinguirse de otras al considerar sus modos de afiliación, sus objetivos, sus manifestaciones y si emergieron como “grupo especializado o de oposición a otras formaciones”.¹⁰ De todos modos, advierte Williams, estos espacios no pueden comprenderse como una “totalidad homogénea” porque son conformadas por “una gama compleja de posiciones, intereses e influencias diversas” que, si bien algunas pueden ser resueltas al interior de la misma, otras diferencias permanecen como tensiones que devienen en rupturas o divisiones y producen la emergencia, en algunos casos, de otras formaciones.¹¹

En términos metodológicos, se efectuó trabajo de archivo, entrevistas a la historiadora de arte mexicana Rita Eder y relevamiento de obras y documentos en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, entre los años 2022 y 2023. En la estancia de investigación se realizó trabajo de campo y entrevistas en profundidad. El trabajo se realizó fundamentalmente en la Hemeroteca Nacional y en la Biblioteca Nacional de México, en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en el Centro Documental de la UAM-Iztapalapa y en los Centros de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM y del Museo de Arte Carrillo Gil.

América Latina como totalidad. Una apuesta teórica y cultural

Desde mediados de los años sesenta, sostienen Ana Longoni y Mariano Mestman, el mundo de las artes y la cultura estaba siendo interpelado desde múltiples lugares. Las vanguardias en América Latina buscaban “romper el aislamiento” al que, consideraban, estaba condenado “el arte en la sociedad burguesa y devolverlo a la vida de los hombres, lo que muchas veces se tradujo en la utopía de fusionar el arte y la política”.¹² Fue así que una diversidad de artistas plásticos, cineastas, periodistas y diversos profesionales e intelectuales generaron experiencias de vinculación con el movimiento obrero organizado.

En Argentina —uno de los espacios que por entonces propiciaba la formación de redes de intercambios de ideas— desde 1966 la situación política fue por

demás compleja en cuanto a los golpes militares y la ascendente movilización y organización de agrupaciones obreras y estudiantiles. En la Universidad de Buenos Aires (UBA), el acto de represión de la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970), que pasó a ser conocido como “la noche de los bastones largos”, implicó el desmantelamiento de la universidad, la expulsión masiva de profesores e investigadores y la destrucción de laboratorios y bibliotecas universitarias.¹³ Instituciones que promovían la experimentación artística, como el Instituto Di Tella, se volvieron “sospechosas” para la política represora de Juan Carlos Onganía. En este aspecto, John King sostiene que el Di Tella reunía a estudiantes y jóvenes que simplemente “se contentaban con expresar sus diferencias dejándose crecer el pelo o usando ropas novedosas”, lo cual, “en el análisis moralista del gobierno, eran actividades sospechosas y peligrosas”.¹⁴ Los espacios de producción cultural eran habitualmente patrullados por la policía y la dictadura “actuó en más de una oportunidad contra las manifestaciones de la vanguardia” y convirtió “a los artistas en unos de sus blancos habituales”. Ante el avance represivo sobre la vida cultural, Andrea Giunta plantea que el Instituto Di Tella conformó un “discurso utópico” que articulaba al arte con proyectos de transformación política y social que comenzaron a generalizarse y radicalizarse. Desde una línea crítica, sigue Giunta, “expresiones artísticas” se volcaron a la praxis social a denunciar la invisibilización de las desigualdades económicas. En este sentido, la investigadora afirma que prácticas como “Tucumán Arde” constituyeron “una acción paradigmática” mediante la elaboración de una instalación multimedia con “fotografías, filmaciones, grabaciones y pósters”. Ello configuró un “circuito contrainformacional” que procuró desocultar la miseria causada “por el poder oficial en la provincia de Tucumán”.¹⁵

Desde principios de los sesenta, artistas como los argentinos Alberto Greco, Edgardo Vigo, Juan Pablo Renzi y, entre otros, Rubén Santantonín, sostenían la necesidad de ampliar los márgenes de las instituciones del arte. La calle tenía que ser el escenario en el que se desplegara la práctica artística. Ana Bugnone sostiene que Vigo planteaba una “nueva configuración del arte a través de la participación del público” como también abría nuevas redes de circulación de las obras.¹⁶ De modo similar, se buscaba en la calle la transformación de las relaciones entre artistas y público. La manera más eficaz de ser entendido, afirmaba Juan Pablo Renzi, era manifestarse en la calle sin mediaciones institucionales que pudieran tergiversar el mensaje.¹⁷

Interpelados por estas y otras transformaciones en el campo de la cultura, entre finales de noviembre y principios de diciembre de 1967, un conjunto de referentes intelectuales y académicos sostuvieron en Lima, Perú, la necesidad de elaborar un ambicioso proyecto intelectual de carácter colectivo vinculado a la producción de saberes sobre el arte, la arquitectura y la literatura en América

Latina. El objetivo era, con el apoyo económico de la UNESCO, elaborar una serie de estudios bajo el título “América Latina en su cultura” que se publicarían entre 1972 y 1975.

En el Informe Final de la reunión del Grupo de Trabajo para el Estudio de la Arquitectura y el Urbanismo en América Latina, se puede identificar el imperativo cognoscitivo y político de las “recomendaciones” que se habían dictaminado en Lima. Se sugería “considerar a la América Latina y el Caribe como un todo” y partir “del presente para remontarse luego hacia el pasado (y también hacia la previsión del futuro)”.¹⁸ En los lineamientos de Lima se observa una vocación por preparar materiales de investigación y divulgación que buscaran, desde su configuración estilística, la composición estética y el lenguaje, ampliar la masa de lectores: aspiraban a trabajar desde una lengua llana y un registro ensayístico que recurriera a las imágenes como recurso ilustrativo de las exposiciones conceptuales. En este punto, se solicitaba que las obras estuviesen “debidamente ilustradas” y designaban como coordinador de esta tarea (dado sus “méritos” y “vastos conocimientos”) al fotógrafo venezolano de origen italiano, Paolo Gasparini.¹⁹

Consideramos que el documento, además, buscaba interpelar a los colaboradores del proyecto a sentir y expresar su región como una “unidad en la diversidad”. Esta posición articuladora y no excluyente en el modo de pensar América Latina era un indicio del lugar crecientemente polémico que iba asumiendo la UNESCO como un escenario de disputa geopolítica. Desde la Conferencia de Argel de 1973, el Movimiento de los Países No Alineados (MPNA) había comenzado a actuar de manera relativamente concertada en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y en sus organismos especializados para incorporar, en la agenda del debate internacional, dos proyectos estratégicos: uno vinculado al Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI) y otro acerca del Nuevo Orden Internacional de la Información (NOII). Ambas propuestas buscaban contrarrestar el dominio norteamericano en el campo de las relaciones económicas y en el de la comunicación y la cultura. Ambos proyectos contaron con el apoyo del Grupo de los 77,²⁰ la Unión Soviética y los países socialistas.²¹ Si consideramos la incidencia política dominante de Estados Unidos y Gran Bretaña al interior de la UNESCO, estas fuerzas emergentes con capacidad de acción dentro del organismo con sede en París, lo convirtieron en un espacio de luchas por reconocimiento y obtención de legitimidad. Otro aspecto que acentúa la reorientación de la UNESCO era que la dirección estaba en manos de Amadou-Mahtar M’Bow, un profesor universitario senegalés que había sido ministro de educación y cultura en la Dakar pre-independiente entre 1957 y 1958 y luego ejerció el mismo cargo (1966-1968) tras la independencia de Senegal. Con esta particular trayectoria académica y política, M’Bow fue Director General de la

UNESCO entre principios de los años setenta y mediados de los ochenta. Estas eran algunas de las tensiones al interior del organismo, y el proyecto de iniciar un estudio integral sobre América, consideramos, pone de relieve una toma de posición política determinada en relación con la estrategia norteamericana de construir una *alianza para el progreso* entre mediados y finales de los sesenta.

El escritor argentino César Fernández Moreno sostenía en *América Latina en su literatura*, la primera publicación que resultó del proyecto, la urgencia de “emprender el estudio de las culturas de América Latina” para determinar sus características. Para Fernández Moreno, esta región se presentaba como una de las “áreas más dinámicas del mundo” por su diversidad cultural. Definía a Latinoamérica como “aquella tierra que queda al sur del Río Bravo” porque allí existía “cierta homogeneidad cultural, política, social y lingüística”.²² Por su parte, el antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro escribía en la introducción a *América Latina en su arquitectura*, que el arte estaba retomando sus “designios originales y permanentes: dar a cada hombre condiciones de amar y dignificar su existencia” mediante la capacidad que tenía el arte de hacer comunicar a los sujetos entre sí “a través de sus propias creaciones”.²³ En estos “pueblos desheredados”, sostenía Ribeiro, emergía una nueva ola de creatividad intelectual que tornaba al lenguaje regional cada vez más experimental y crítico en relación a los acontecimientos históricos.

Literatura, arquitectura y arte fueron los nudos problemáticos que reunieron a los intelectuales más destacados de las academias de la región: en el foro sobre *lo literario* participaron, representando a Brasil, Haroldo de Campos, Antônio Cândido y José Merquior; de Argentina, Noé Jitrik, Adolfo Prieto y el mencionado César Fernández Moreno; de Cuba asistieron Roberto Fernández Retamar, José Lezama Lima y Severo Sarduy; de Uruguay estuvieron Mario Benedetti y Emir Rodríguez Monegal y, como representante de Venezuela, Guillermo Sucre.²⁴ Se buscó que los intelectuales dieran cuenta de la “especificidad” de la literatura latinoamericana en relación con el “mundo” (Barreiro y Núñez), acerca de la relación entre las tradiciones estéticas (Rodríguez Monegal y Sarduy), la nueva experimentación formal (Jitrik, Alegría y Sucre), los lenguajes expresivos emergentes (Saer, Fernández Retamar y Haroldo de Campos) y, por último, los vínculos entre la producción literaria y las relaciones sociales, con reflexiones de Cândido, Benedetti, Merquior, Tamayo Vargas y Lezama Lima.

Algunas de las diferencias que pueden observarse entre las posturas adoptadas por los participantes fueron las siguientes: por un lado, unos entendían que era favorable la “conquista de la autonomía” y la “profesionalización del escritor”.²⁵ Esto, consideraba Adolfo Prieto, brindaba estabilidad laboral y certidumbre para la creación.²⁶ Por otro lado, el cubano Portuondo planteaba que la interpelación revolucionaria (especialmente desde Cuba) estaba conmoviendo los cimientos

liberales de la estructura del campo literario. A la relación abstracta entre literatura y sociedad, seguía Portuondo, había que incorporarle las categorías de emancipación y revolución.²⁷

Lo anterior puede inscribirse en los dilemas que por entonces atravesaron a escritores y críticos literarios. La investigadora Claudia Gilman sostiene que el anudamiento entre obra, escritor y *compromiso* operó como una frontera que reordenó el campo de las tomas de posición al interior del mundo intelectual.²⁸ Uno de los dilemas que ocupaba a los escritores, según Gonzalo Aguilar, se vinculaba a si era posible “pensarse la literatura sin considerar las estructuras de dominación”.²⁹

En cuanto al foro sobre arquitectura y organización del espacio urbano, salvo Darcy Ribeiro, el resto de los participantes tenía una trayectoria fundamentalmente profesional como arquitectos: Francisco Bullrich, Jorge Hardoy, Roberto Segre y Enrico Tedeschi (Argentina); Emilio Escobar Loret de Mola y Diego Robles Rivas (Perú); Max Cetto, Rafael López Rangel y Ramón Vargas Salguero (México); Graziano Gasparini (hermano de Paolo, ambos venezolanos de origen italiano); Germán Samper Gnecco (Colombia) y de Alemania, pero con una importante trayectoria en distintos países latinoamericanos, Gui Bonsiepe. Diremos, un tanto esquemáticamente, que los problemas que atravesaron a los participantes fueron los que surgían de la reorganización urbana de las ciudades latinoamericanas. La transformación del espacio público a la luz de la industrialización desigual de las economías reconfiguró las relaciones entre el campo y la ciudad y generó un proceso de “metropolización”.³⁰ De manera complementaria, se advertía la formación de núcleos de marginalidad urbana como síntoma de un desarrollismo tanto luminoso como sombrío.³¹ Según el análisis de Max Cetto, la puesta en relación de la dimensión estética de la arquitectura, las formas locales de creación y los intercambios de estilos —fundamentalmente con Europa—, ponía en evidencia que en el ordenamiento visual de la ciudad se deslizaban relaciones de poder colonizadoras. Ante ello, las nuevas generaciones de arquitectos tenían que elaborar una “tradicción propia”.³²

En los intercambios sobre el lugar del arte en América Latina,³³ un interrogante proveniente de tierras cubanas estructuró la discusión: ¿se trataba de transformar el arte o la realidad? La investigadora habanera Adelaida de Juan postulaba la necesidad de transformar el arte y la realidad mediante la incorporación de los artistas y sus producciones en los procesos de transformación.³⁴ El lenguaje que utilizaron los teóricos en el foro da cuenta de las incertidumbres conceptuales en torno al devenir del arte: Jorge Romero Brest planteaba la dicotomía entre “crisis o utopía” en la teoría y crítica del arte.³⁵ Juan García Ponce ponía de relieve el problema de los creadores en cuanto a si se inscribían en la “tradicción o en la revolución estética”³⁶ y, de manera análoga, Saúl Yurkievich postulaba

cierta dificultad interpretativa ante la ambigüedad de algunas obras artísticas que cabalgaban entre lo que se “transformaba” y lo que “permanecía”.³⁷

A partir de lo desarrollado en algunas de las ponencias, se constata que era un tiempo de “despertar de la conciencia artística latinoamericana”³⁸ en el que una “nueva figuración” comenzaba a abrirse paso: se trataba, según Adelaida de Juan, “de una nueva toma de conciencia referida concretamente al país y su situación política”.³⁹ Ejemplo de ella, seguía la autora, eran los trabajos de Carlos Alonso, Antonio Berni y las producciones del Grupo Espartaco (1959-1968). Los artistas Ricardo Carpani, Raúl Lara, Elena Díaz y Esperilio Bute, miembros de Espartaco, en 1959 firmaron el manifiesto “Por un arte revolucionario en América Latina”. Allí postulaban que

Se trata de refractar en el campo de la creación artística el sometimiento económico y político de las mayorías, pero simultáneamente e indisolublemente, sus luchas por emanciparse. En la medida en [...] que el arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a [las] que se ve sometido el hombre moderno, [el arte] es un poderoso e irresistible instrumento de liberación.⁴⁰

¿Cómo pensar las nuevas aventuras estéticas? ¿Qué desafíos se les presentaban a los críticos y teóricos? Fermín Fevre consideraba que si bien ciudades como Buenos Aires, Caracas, México, São Paulo y Rio de Janeiro eran los “centros de mayor información artística” en la región, los “libros de crítica de arte editados y escritos en el continente” no eran numerosos y “en muy pocos casos” habían ejercido una “verdadera influencia”.⁴¹ El dilema planteado por Fevre se refería a la dificultad de establecer una fluida circulación de las ideas teóricas y críticas en Latinoamérica. Para esto se debían operar transformaciones en el modo de conectar los polos de producción e intercambio de ideas. Por entonces, el escritor mexicano Octavio Paz planteaba que “para que una obra sea considerada entre nosotros” debía “contar con la bendición de Londres, Nueva York o París”. Lo problemático, continuaba Paz, eran las “omisiones y cegueras” de la teoría y crítica latinoamericana.⁴²

En estos cuestionamientos advertimos una pregunta orientada a las nuevas experiencias artísticas y a las estrategias y los mecanismos institucionales de validación de dichas prácticas. Ello cuestionaba los modelos conceptuales con los que habitualmente se entendían los aspectos estéticos y formales de las obras. Emergían nuevas prácticas artísticas que desafiaban los marcos interpretativos, se acentuaba la necesidad de actualizar la teoría y se dejaba en evidencia el

problema de la circulación de las ideas. El arte como espacio privilegiado de construcción de la imagen de sí, de la historia nacional y de su presente, adquiría hacia principios de los setenta, una notable relevancia y los intelectuales del arte no estaban exentos de las múltiples demandas de los nuevos tiempos históricos.

El lugar del “nosotros” en el arte latinoamericano

Entre finales de los sesenta y mediados de los años setenta, y como síntoma de los dilemas que ocupaban a los intelectuales del arte reunidos en el foro de la UNESCO, comenzaron a proliferar autores, teorías, ideas y publicaciones periódicas especializadas en distintos puntos de América Latina.⁴³ Todo ello sucedía, según Damián Bayón, en unos años en los que las artes y las instituciones artísticas comenzaban a erigirse como un tópico de interés *a escala transnacional* para académicos, curadores, marchands e investigadores y como “una preocupación de casi todos los gobiernos” de la región.⁴⁴

La importante actividad de publicaciones y discusiones que se fueron dando en torno al arte se produjo de forma paralela a la reconfiguración de las relaciones entre arte, cultura y política que estaba aconteciendo en distintos países de la región, tal como ha quedado demostrado por múltiples investigaciones.⁴⁵ Los encuentros y las revistas se consolidaron como los espacios de sociabilidad privilegiados para discutir las nuevas tendencias teóricas, los procesos de renovación estética, las acciones de los grupos artísticos y los movimientos culturales. Un fulgor que a principios de los setenta hacía que los espacios de encuentro habituales fueran las calles y que las manifestaciones y las plazas funcionaban como territorios de debates estéticos y políticos.

La revista *Artes Visuales*, fundada en México en 1973 por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) fue un dispositivo clave para la promoción de las ideas artísticas. Carla Stellweg, su directora, planteaba en el primer número que la revista procuraba convertirse en un “órgano que complete, encauce, consolide y sirva de tribuna y de información a los estudiosos de las cuestiones artísticas”. Sostenía que los países latinoamericanos necesitaban “dialogar y enfrentar conjuntamente los interrogantes de su sensibilidad artística”.⁴⁶ Desde su salida *Artes Visuales* da cuenta de una búsqueda (figura 1): el teórico Juan Acha planteaba que era necesario *elaborar una teoría del arte* que tensionara la “estética desarrollista” que imponía los parámetros de “supuestos países avanzados”. Era hora de que América Latina, consideraba, comenzase a pensarse por sí misma. El brasilero Mario Pedrosa recuperaba experiencias vanguardistas soviéticas para pensar el “arte callejero” y las transformaciones de las instituciones artísticas.⁴⁷ En los números 2 y 3 Marta Traba

y Jorge Romero Brest reflexionaban sobre las vanguardias locales y el chileno Miguel Rojas-Mix acerca del lugar del arte en el Chile de Salvador Allende.⁴⁸

Lo que nos interesa destacar y poner de relieve es que si en el foro de la UNESCO surgieron dilemas de forma relativamente incipiente, unos pocos años después se consolidaron, a escala transnacional, líneas y problemas de investigación en convergencia con la fundación de publicaciones y espacios de intercambio y formación especializada. Algunos participantes de esos primeros foros permanecieron, como Damián Bayón, Adolfo Sánchez Vázquez, Ida Rodríguez Prampolini, Romero Brest y Marta Traba, a la par del surgimiento de jóvenes teóricos e intelectuales: Mirko Lauer, Rita Eder, Frederico Morais, Teresa del Conde, Aracy Amaral y, entre otros, Néstor García Canclini.

Entre agosto y octubre de 1975 se organizaron dos eventos universitarios que reunieron a distintos académicos vinculados al mundo del arte. El primero de ellos se realizó entre el 11 y el 14 de agosto de 1975 en Zacatecas, México. Organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, el coloquio buscó dar cuenta de la problemática acerca de la relación entre lo culto y lo popular en la producción artística.⁴⁹ Uno de los organizadores, ya presente en el foro de la UNESCO, Jorge Manrique, sostenía que la teoría, “la crítica y la metodología capaz de estudiar” al arte popular no estaban suficientemente desarrolladas.⁵⁰

En el encuentro de la UNESCO, Francisco Stastny había caracterizado al arte popular como “vestigio viviente” de un pasado.⁵¹ En la definición de Stastny las producciones contemporáneas quedaban exentas. Mario Pedrosa, en cambio, consideraba que el arte, como espacio compuesto por artistas, instituciones y prácticas, estaba siendo conmovido por lo popular pero no como resultado de la “toma de conciencia” de los artistas latinoamericanos, sino más bien por el ascenso político e incontenible de “las clases” subalternas.⁵²

El encuentro de Zacatecas⁵³ se constituyó como el I Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el IIE. Por entonces Zacatecas en particular, y México en general, no era un escenario político y social sin tensiones. El país oscilaba entre una diplomacia internacional ejemplar y una represión interna selectiva. Carlos Illades plantea que “las matanzas del Jueves de Corpus” del 10 de junio de 1971⁵⁴ a manos del grupo paramilitar Los Halcones, fue una reacción estatal a las manifestaciones estudiantiles en un contexto de organización política de los sectores universitarios.⁵⁵ En esos mismos años, tal como lo interpreta el historiador Barry Carr, se había desarrollado en México “una curva ascendente de militancia obrera cuyo impacto” se entremezcló con los movimientos guerrilleros. La “insurgencia obrera” vio emerger la formación de “frentes” como el Comité de Defensa Popular en Chihuahua y grupos análogos en Zacatecas, Puebla y Oaxaca, que incorporaron una gran variedad de organizaciones populares que

Ramón Xirau <i>Profesor de Filosofía en la UNAM, director de la Revista Orígenes, Autor de varios libros.</i>	2 PRESENCIA DE RUFINO TAMAYO. Una actualización del significado de la obra de Tamayo en las artes plásticas de Latinoamérica.
Juan Acha <i>Crítico y teórico de arte. Con varias publicaciones en Latinoamérica y Europa.</i>	4 POR UNA NUEVA PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA EN LATINOAMÉRICA La necesidad de una nueva problemática que contrarreste la estética "desarrollista", que hoy se practica, y al mismo tiempo haga frente a la formulación de una nueva, o sea, una diferente manera de concebir el arte.
Carlos Monsiváis <i>Ensayista y periodista. Autor de <i>Días de guardar</i>.</i>	7 BREVE Y SERVICIAL INSTRUCTIVO PARA CONVERTIRSE (EN MÉXICO) EN UN ADMIRABLE CRÍTICO DE ARTE. Revisión significado que han tenido los críticos de las artes plásticas en México.
Mario Pedroza <i>Crítico y teórico teórico de arte.</i>	10 ARTE Y REVOLUCIÓN Los acontecimientos artísticos de la primera década de la Unión Soviética, cuya euforia, propia de la triumfante Revolución de Octubre (1917), impulsa a los artistas a llevar el arte a la calle, sacando el autor algunas conclusiones acerca de la situación del arte en la Unión Soviética de hoy.
Carla Stellweg <i>Crítica de arte.</i>	13 RAZONES Y SINRAZONES DE LA CRÍTICA DE ARTE EN MÉXICO La condición del crítico en un país como México, donde el manejo de las artes aún es deficiente, y las repercusiones de este manejo sobre la tarea de la crítica de arte.
Jorge Manrique <i>Miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas, profesor de la UNAM y de El Colegio de México.</i>	22 LAS CUENTAS CLARAS EN ARQUITECTURA LA ÉPOCA PORFIRIANA Enfoque de la arquitectura actual, comparándola con la de la época de Porfirio Díaz (1878-1911).
	26 GALERÍA INTERNACIONAL AVE, CRÍTICOS Un resumen de los más importantes acontecimientos artísticos fuera de México, con un texto sobre el conflicto entre París y Nueva York y sus acusaciones recíprocas de chauvinismo cultural.
Raúl Enríquez <i>Arquitecto, director del Departamento de Diseño del Instituto de Comercio Exterior.</i>	30 ¿QUE ES DISEÑO INDUSTRIAL? Consideraciones sobre el significado del diseño en México.
Emilio García Riera <i>Crítico de cine, autor de <i>Historia documental del cine mexicano</i>.</i>	33 SOBRE EL NUEVO CINE NACIONAL Los obstáculos que encuentra en México un nuevo cine, entendiendo éste como un producto de directores y elementos nuevos; explica la estructura interna económica y jerárquica del cine en México y su inherente elitismo.
Gina Zabłudowsky <i>Estudiante de ciencias políticas.</i>	37 ¿HA EXISTIDO LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA MEXICANA? Un recuento de cómo se inició la fotografía artística en México y cuáles fueron sus antecedentes; descripción de los hechos en el comienzo del siglo en México que hicieron de la fotografía una verdadera aventura.
Francisco Zendejas <i>Crítico literario.</i>	42 LIBROS SOBRE ARTES VISUALES Comentarios sobre publicaciones mexicanas y extranjeras de arte.

Figura 1. Índice del primer número de la revista *Artes Visuales*, 1973. Archivo de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México.

defendían “el principio de autonomía y el radicalismo espontáneo del pueblo”.⁵⁶ Complementariamente, un grupo de sindicatos vinculados a múltiples áreas estratégicas del sector productivo habían agudizado los antagonismos y desde 1975 se había dado un proceso de radicalización política de movimientos revolucionarios urbanos y campesinos a escala nacional. Según Laura Castellanos, 1977 fue el año más “cruento en la historia de la guerrilla urbana en México”: se produjeron “muertes y desapariciones forzadas, principalmente en el Distrito Federal, Guadalajara y Culiacán”.⁵⁷ Armando Bartra sostiene que, producto de la represión ejercida entre 1976 y 1977, se triplicaron los asesinatos en los

movimientos campesinos. Durante 1978, sostiene el investigador, habían sido “asesinados, en promedio, veinte campesinos cada mes”.⁵⁸

En ese contexto, entre los participantes del coloquio de Zacatecas el *tono* que primó en torno a lo popular fue abiertamente polémico. Consideramos que en la pregunta por las artes y las culturas populares se ponían en juego otras problemáticas de fondo: ¿qué relaciones se podían establecer entre prácticas artísticas y militancias políticas? ¿Cuál era el lugar del “pueblo” en ese proceso? Para dar cuenta de la presencia ineludible de este dilema retomamos la ponencia de Mario Pedrosa. El teórico brasileño postulaba que la separación entre lo culto y lo popular era una distinción “ideológica” resultante de “la división de la sociedad en clases” y sostenía que

El *arte erudito*, *arte culto*, *arte burgués*, o simplemente *el arte*, constituye uno de los aparatos ideológicos en que se apoya el poder de la burguesía [...] la concepción del creador, del artista, es uno de los valores de la sociedad burguesa, vinculado a la idea de éxito y triunfo del individuo.⁵⁹

Según Pedrosa, el análisis de la diferencia entre lo culto y lo popular no residía en los objetos como tampoco en los modos de producción, sino en la sociedad de clases que elaboraba esquemas ideológicos de percepción de lo real. Estos esquemas, al mismo tiempo, jerarquizaban el mundo de lo simbólico de una manera afín a los intereses de la burguesía. Por ello, agregaba, lo popular nunca “participó de los honores de la historiografía del arte erudito”. Proponía reconstruir y analizar las prácticas artísticas excluidas para “restablecer” las tradiciones de “la lucha revolucionaria”.⁶⁰

La polémica teórica cobró otro énfasis a partir de la ponencia de Marta Traba. La autora de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), consideraba que lo culto y lo popular eran, a diferencia de Pedrosa, modos de nominar “niveles” de desarrollo que se configuraban en relación con “la situación directa de los productores”.⁶¹ Esto generaba una desigualdad cualitativa del objeto producido: las clases populares, sometidas a la lógica “de la compulsión y apetito de compra” burguesa, sufría un proceso de “degeneración del buen gusto”. La consecuencia, seguía Traba, era que si los sectores populares llegaban a elaborar arte, era más bien “el resultado de un accidente” que una acción organizada hacia ese fin. Los sectores populares, seguía Traba, inmersos en una situación de sometimiento estructural a los patrones culturales dominantes, se veían imposibilitados de formular “significados” diferentes a los propuestos por la cultura de masas. El artista burgués, en

cambio, elaboraba su proyecto estético con el objetivo de obtener “felicidad” y “autosatisfacción” personal.⁶²

Las comentadoras del trabajo de Traba, las historiadoras mexicanas Teresa del Conde y Rita Eder, identificaban una falta de rigurosidad en las conceptualizaciones de la teórica argentina. Teresa del Conde cuestionaba la reducción a lo económico de la distinción entre culto y popular. Si las obras, continuaba, eran clasificadas de ese modo era porque se vinculaban con un mercado que organizaba las obras y estructuraba la circulación de un modo determinado. Lo popular, ejemplificaba, absorbía mano de obra procedente de distintas clases, tales como las “señoras adineradas” que, en su tiempo libre, producían “flores de migajón” que luego se insertaban en el “campo de la producción dirigido al consumo de grandes masas de población”.⁶³ Rita Eder, por su parte, sostenía que Traba analizaba lo popular como “lo incompleto” en relación con el arte burgués porque no generaba un mensaje autónomo y, dado que las clases populares estaban “cooptadas por las clases dirigentes”, su arte no eran más que “meros balbuceos” de sus experiencias vitales.⁶⁴ Esto era posible, según Eder, por la falta de rigurosidad teórica de Traba acerca de lo popular y por asumir una posición teórica elitista que al observar al sistema de las artes “desde arriba”, no atendía a las experiencias de la vida cotidiana de las clases populares.

Consideramos que cuando el arte trascendía los límites de lo pictórico disponía a los académicos a pensar otros marcos interpretativos y experimentar nuevos cruces teóricos: uno de los dilemas era cómo interpretar el *happening*, el *pop art* y la cartelera cubana con los habituales esquemas conceptuales que circunscribían el arte a la obra pictórica. Se trataba de abandonar el estudio interno, desinteresado y formal de las obras, para pasar a identificar qué sentidos adquiriría el arte producido en Latinoamérica en específicas relaciones de producción, vinculado al Estado, al mercado, a proyectos políticos de la burguesía o a los movimientos políticos revolucionarios que apelaban a los artistas para interpelar a la clase obrera y popular.

Estos aspectos serían retomados unos meses después, a fines de 1975, en un encuentro que se realizó en Austin, Estados Unidos (figura 2). Damián Bayón, por entonces docente de Historia del Arte en la Universidad de Texas, afirmaba en la introducción a *El artista latinoamericano y su identidad* que había un creciente interés local en los autores y artistas latinoamericanos.⁶⁵ Esa disposición en ascenso para comprender el arte de la región puede ser pensada como resultado del aumento de fluidez *desde la periferia hacia al centro* que fueron alcanzando las redes de circulación de las ideas vía las publicaciones periódicas como la mexicana *Plural*, dirigida entonces por Octavio Paz. Según Bayón, las producciones de origen latinoamericano en el programa de estudio de la universidad en la que enseñaba (entre otras, la revista *Plural*) motivó a las “autoridades

universitarias de Texas” a organizar “una exposición de arte contemporáneo y un doble simposio literario y plástico”.⁶⁶ El “simposio plástico” se ordenó en cuatro ejes: si existía el arte latinoamericano; si el artista latinoamericano era un creador autónomo respecto de “los intereses extranjeros”; de qué modo el contexto regional condicionaba la creación y, por último, acerca de la formación de un campo especializado crítico y teórico. Para los fines de este trabajo, nos vamos a detener en las tensiones que suscitó la pregunta sobre la existencia de un arte latinoamericano.⁶⁷ Consideramos que allí convergieron perspectivas relevantes en torno a las vanguardias y sus vínculos con los contextos regionales.

A diferencia de otros espacios de discusión, la ausencia de cubanos en el encuentro de Austin es notoria. Si bien Bayón no realizó ningún comentario sobre ello, conjeturamos que puede ser comprendida por el aumento de las preocupaciones norteamericanas ante los movimientos revolucionarios latinoamericanos. La Cuba revolucionaria, sostiene Julio Gambina,⁶⁸ convocó “a la juventud de los años sesenta y setenta” a una militancia que se propuso disputar el poder político. En este sentido, Jorge Domínguez,⁶⁹ Constanza Mazzina y Manuela González Cambel,⁷⁰ plantean que hacia mediados de los setenta la relación diplomática entre Cuba y Estados Unidos estuvo teñida por el objetivo norteamericano de contener la amenaza comunista. No obstante ello, como espectros, Cuba y Chile sobrevolaron las jornadas de discusión de aquel octubre de 1975.

Respecto al carácter latinoamericano del arte y su vínculo con las demandas populares, Jaime Concha planteó que se podía observar un “movimiento plástico de raíz popular” que recuperaba motivos folkloristas e indígenas para expresar nuevas figuraciones. Esto, continuaba el teórico chileno, permitía elaborar un “arte masivo en el que ya no estaban diferenciados los grupos sino que los jóvenes, obreros y universitarios” podían vincularse con la práctica política a partir del arte. De todos modos, sostenía Concha, al día siguiente del golpe de Estado el 11 septiembre de 1973, el Estado represivo había realizado una “operación de limpieza sistemática” que tapó los murales de las brigadas artísticas revolucionarias y la “patria apareció inmune a ese fermento artístico”.⁷¹

Cuba despertó abiertas tensiones. Bayón planteó su “decepción” respecto a la pintura y escultura cubana pero puso de relieve “el arte de los afiches [y] los avisos” dirigidos a las necesidades de la sociedad. En ese punto consideraba que estaba aconteciendo una “revolución artística [...] que no consistía simplemente en pintar temas revolucionarios”, sino en recuperar tradiciones como el cine-tismo y geometrismo para transformar la sensibilidad plástica de la sociedad.⁷² Para Rita Eder, Cuba representaba el ejemplo máximo de resistencia estética y política porque habían sido “los primeros latinoamericanos que tratan de conciliar o integrar a los artistas para la realización de un arte revolucionario”.⁷³

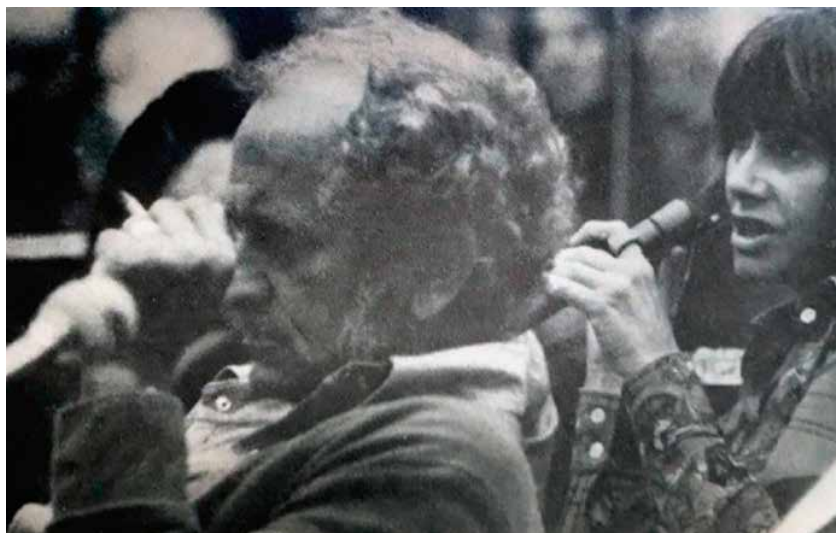


Figura 2. El artista plástico peruano Fernando de Szyszlo y la teórica y crítica argentina Marta Traba en el Simposio de Austin en 1975. Imagen publicada en Bayón, Damián (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad* (1976).

A partir del caso cubano, las relaciones políticas entre Estados Unidos y Latinoamérica cobraron otra relevancia. El investigador norteamericano Terence Grieder cuestionó que algunos de los teóricos presentes redujeran a la diplomacia norteamericana a una simple estrategia imperial. Afirmaba que Estados Unidos generaba un “tremendo aporte al diálogo cultural”, que ello no debía ser entendido como “imperialismo” sino como una relación de “patronazgo económico”. Grieder afirmaba que si los artistas latinoamericanos no “aceptaban” esa situación de patronazgo “tenían, como en Cuba, [que] quedarse en casa y vender localmente”.⁷⁴

Aracy Amaral confrontó inmediatamente con Grieder. La investigadora brasilera criticó que considerara que la “unidad” entre Estados Unidos y América Latina fuera resultado del “patronazgo”. Ese razonamiento ignoraba las implicancias políticas del intercambio, la diversidad cultural de la región como también que el campo artístico latinoamericano mantenía importantes vínculos con Italia y Francia. Según Amaral, Grieder no solo estaba “mal informado” sino que desconocía la región.⁷⁵ Dore Ashton, también norteamericana, tomó distancia de Grieder en su comprensión de la relación entre Estados Unidos y América Latina. Ashton afirmaba que tras el golpe de Pinochet a Allende, la única noticia que el *New York Times* había publicado sobre Chile “era que la pobre gente” que había estado privada de buenas películas durante los años de la Unidad Popular, “ahora iba a poder ver *El Padrino*”.⁷⁶

Interrogar la dimensión identitaria del arte se anudaba, si atendemos a las polémicas suscitadas en Austin y en Zacatecas, con la definición de lo político y

con la toma de posición que los teóricos asumían en relación con una coyuntura histórica trazada por procesos de radicalización política y de represión estatal en el Cono Sur. En el modo en que los agentes intervinientes se pronunciaban en torno al arte latinoamericano se jugaba un compromiso político más amplio. Por eso, sostenía Juan Acha, al lanzarse a la “búsqueda de la autoconsciencia de nuestra identidad”, se asumía un lugar determinado en los procesos históricos.⁷⁷ Frederico Morais, en una línea similar, consideraba que escindir al arte de la idea de nación era un error epistemológico. Postulaba que el arte era una “forma de organización de la realidad” y los artistas contribuían a “soñar naciones” elaborando destinos mediante la actividad creadora.⁷⁸

Entre la crisis del arte, los activismos emergentes y las renovaciones teóricas

En los años setenta, el campo de las artes mantuvo una intensidad variable. Durante el primer lustro, sostiene Ana Longoni, los artistas “tomaron las calles y los museos”.⁷⁹ Se cuestionaron radicalmente las relaciones entre “la creación artística y el público”, se “increpó el sistema en el cual se inserta[ba] la producción artística” como las galerías y los museos, y se procuró fundir (en un gesto de recuperación de elementos de las vanguardias de principio del siglo XX) el arte en la vida.⁸⁰ Esa zona de intersecciones entre lo científico y lo creativo, lo político y lo académico, lo teórico y lo práctico, alcanzó una nueva configuración en febrero de 1978. Con motivo del Congreso Nacional de Historiadores de México y América Latina, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Museo Universitario de Ciencias y Arte presentó la exposición gráfica “Arte-luchas populares en México” (figura 3). La actividad había sido coordinada por el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y la Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe. Según el catálogo, el objetivo de la exposición era ofrecer un “panorama de la producción artística militante en México”.

Destacamos que las intervenciones vanguardistas que adquirieron mayor relevancia en la exposición fueron aquellas que desde principios de los setenta fueron incorporadas en los repertorios del arte político callejero. Específicamente se trataba de los volantes, carteles y folletos producidos por las organizaciones independientes, campesinas o sindicales que “en sus luchas cotidianas” se daban “como apoyo a una educación política”⁸¹. Se destacaba, complementariamente, que las acciones artísticas eran “respuestas” a las “agresiones patronales o policíacas”. Se trataba, y la muestra enfatizaba este hecho, que la gráfica producida por los grupos artísticos más o menos profesionalizados, buscaba introducirse

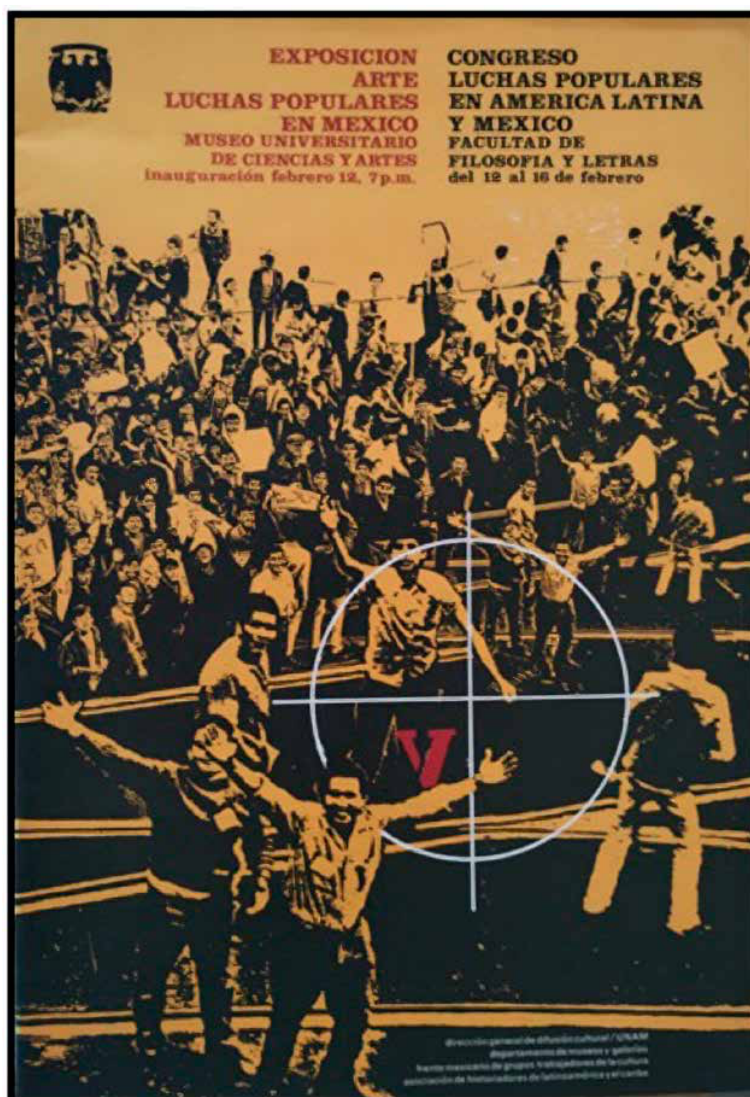


Figura 3. *Grupo Mira*. Afiche de la exposición gráfica en el Museo Universitario de Artes y Ciencias, Ciudad Universitaria, México, D. F., 1979. Archivo del Museo de Arte Contemporáneo (UNAM).

en los circuitos de circulación de la cultura cotidiana: entre las galerías y las plazas, el campo y las fábricas, las escuelas y las universidades. En definitiva, consideramos que la exposición sistematizaba las tácticas de lucha política que buscaban alcanzar nuevos públicos con renovadas técnicas de comunicación.

Por entonces, tanto los “teóricos como los artistas, cada uno con sus herramientas”, nos preguntábamos “qué y cómo podíamos intervenir en la realidad”.⁸² La investigadora Carla Fatio sostiene que “a circulação dos críticos, artistas e gestores de arte e da cultura do continente” procuraron dialogar sobre los “processos de latinoamericanidade e compreender as nossas raízes”. A partir de ello

propusieron una “fundamentação e reflexão para arte latino-americana” [sic].⁸³ Con la expansión de los procesos represivos dictatoriales, se fue reconfigurando ese mapa transnacional de producción e intercambios de ideas sobre el arte, debido a exilios y migraciones forzadas a distintos polos culturales en Ciudad de México, Caracas, Medellín o La Habana. Una breve excepción en Brasil, durante la presidencia del general golpista Ernesto Geisel, fue la organización en 1978 de la I Bienal Latino-americana de São Paulo, realizada desde el 3 de noviembre hasta el 17 de diciembre de ese año (figura 4). Si bien la dictadura había fragmentado los campos de la cultura y las artes, lograron exhibirse obras que daban cuenta de las luchas políticas y sociales del momento.

Durante los primeros días de noviembre se desarrolló el Simpósio da I Bienal Latino-americana, al que asistieron unos “100 intelectuais” de Argentina, Colombia, Cuba, México, Perú, República Dominicana, Venezuela y Brasil.⁸⁴ Luiz Rodrigues, presidente de la Fundação Bienal de São Paulo, afirmó que las ponencias giraban en torno a las múltiples tendencias que caracterizaban “o pensamento do intelectual das Américas que hoje se dedica à arte em geral e à arte latino-americana” en particular.⁸⁵

Los tópicos que organizaron el evento se fueron desligando de la pregunta por lo latinoamericano en el arte contemporáneo. Incluso se cuestionaba la productividad científica de seguir pensando la idea de arte latinoamericano. Darcy Ribeiro planteaba: “existe [América] no plano cultural? [...] frente a outros blocos do mundo?”⁸⁶ Por su parte, la filósofa mexicana Eli Bartra daba un paso más allá de Ribeiro y postulaba que la búsqueda “obsesiva” de “la verdadera identidad latinoamericana” adquiriría un carácter performativo que consistía en “inventar un concepto de Latinoamérica” coincidente con los intereses de los intelectuales.⁸⁷ La filósofa no renegaba del carácter político de la pregunta por América Latina sino que postulaba que había que interrogar a la misma pregunta. Es decir, si acaso ese carácter “obsesivo” de buscarse a sí mismo —ampliaba Bartra— no era una “característica del colonizado”. En ese afán por esclarecerse, se podía observar, según Bartra, un efecto de la estructura de poder colonial que dividía al colonizado entre “lo que es y lo que quiere ser”.⁸⁸

La idea de lo “latinoamericano” estaba en repliegue: no era un abandono ideológico pero sí respecto a cómo pensar las experiencias artísticas en sus dimensiones estéticas y políticas. En esta línea pueden situarse las ponencias de Néstor García Canclini, Juan Acha, Mario Pedrosa y Rita Eder. Pedrosa convocaba a investigar aquellas producciones artísticas que quedaban al margen de las intervenciones vanguardistas. Se preguntaba: “Vivemos numa época super dinâmica” que conduce “para frente como uma força que ninguém contem?”⁸⁹ La pregunta de Pedrosa apuntaba a que si sólo se atendía a los movimientos

vanguardistas, se dejaba de lado una multiplicidad y diversidad cultural de experiencias.



Figura 4. Tapa del catálogo de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978.⁹⁰

Para dar cuenta de esas otras prácticas culturales y artísticas había que profundizar en el estudio de los modos en que se daba “la integración del arte *en* la sociedad”. Para ello había que estudiar la “producción, circulación y el consumo de los bienes artísticos”.⁹¹ El planteo de García Canclini adquiría cierto relieve en cuanto a que discutía el *objeto* de la historia del arte: ¿cuál era el objeto de estudio de la teoría social del arte? Para Juan Acha el desafío era analizar los modos en que se configuraban *las conexiones* entre un modo de producción específico, las relaciones productivas y las prácticas de los sujetos, en relación con las fluctuaciones de un mercado de bienes simbólicos en el que intervenían marchands, las galerías, así como las expectativas del público.⁹²

A partir de estas consideraciones que entraban en diálogo con los debates que se producían en otras latitudes,⁹³ nos preguntamos de qué modo se estaba cuestionando a la historia y teoría del arte como disciplina, caracterizada por su énfasis analítico sobre las obras de forma autónoma de sus condiciones sociales de posibilidad. Creemos que no solo se debatían marcos interpretativos sino también el estatuto mismo del objeto de estudio. Acha, por ejemplo, entendía que entre los dilemas que atravesaban los teóricos del arte se situaba el de la transformación en los modos de producción cultural. Sostenía que se vivía “en medio de dos espacios en pugna”: tanto el de las “imágenes industriales” como el de las “innovaciones artísticas” se disputaban “el dominio de la subjetividad estética colectiva”.⁹⁴

A partir de los tópicos que se fueron desplegando en esos años se fueron transformando los modos de hacer teoría social del arte. Rita Eder afirmaba que se asistía a una “renovación de los hábitos mentales” en el arte latinoamericano sistematizada en libros, artículos y ponencias que, conjeturaba la teórica mexicana, estaban gestando “una crítica y una historia del arte diferente”. Este saber dialogaba críticamente con trabajos como los de Arnold Hauser, Robert Escarpit, Erwin Panofsky, Pierre Francastel y Enrico Castelnuovo, entre otros. Eder planteaba que desde América Latina se “pretendía una explicación totalizadora del fenómeno artístico” al renovar la historia del arte con aportes desde la sociología de la cultura, del psicoanálisis, la teoría estética, la economía política y la antropología.⁹⁵ Esta revisión, desde nuestro punto de vista, elaboraba una perspectiva que alejaba el objeto pictórico del sitio privilegiado de la mirada del teórico, abierta hacia una pluralidad de prácticas y objetos. Desplazamiento íntimamente ligado con las nuevas figuraciones que habían comenzado a dislocar el discurso teórico desde finales de los años cincuenta.

Un conjunto de estos problemas conceptuales persistieron desde entonces en la agenda intelectual y teórica. Francisco Fernández sostenía que se asistía a un arte que buscaba la “participación total” del público y en el que el “ambiente” se instauraba como “un espacio activo” donde el espectador podía establecer otro vínculo con los materiales expuestos: tocarlos, reordenarlos y reubicarlos en la escena. Este salir del cuadro hacia otros territorios, seguía Fernández, significaba que era “el público y no el artista quien asumía el rol protagónico”.⁹⁶ La reconfiguración de estas relaciones permitía explorar otras estrategias simbólicas de interpelación. Ello, consideraba Armando Torres Michúa, rompía la “modalidad estetizante de galerías y museos” que prohibía, limitaba y guardaba a las obras de arte como una mercancía digna de culto y admiración.⁹⁷

Hacia finales de los años setenta quizá la pregunta ya no era por el arte latinoamericano sino más bien por cuál Latinoamérica éramos.⁹⁸ En términos más generales, desde los años sesenta y hasta finales de los años setenta, la idea de “Tercer mundo” en América Latina, sostiene Aldo Marchesi, había trazado un “mapa” y una serie de equivalencias que fueron borroneando las particularidades nacionales.⁹⁹ Ello permitió la articulación de diferentes lenguajes y prácticas intelectuales, artísticas y políticas. Fue un contexto informado por una “sensibilidad” de cambio que proyectó una “apertura de horizontes” en la que, siguiendo las reflexiones de Perry Anderson, vieron emerger “figuras del futuro” que oscilaron entre la posibilidad de un nuevo tipo de capitalismo o de “una erupción de socialismo”.¹⁰⁰

Entre finales de 1980 y principios de 1981, los interrogantes respecto a la transformación en los modos de hacer arte y cómo analizarlos condujeron a la organización en Medellín del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte

No-Objetual y Arte Urbano (figura 5). En el *Boletín Informativo* preliminar, se informaba que el coloquio se realizaría entre el 17 y el 20 de mayo de 1981 y que el Museo de Arte Moderno de Medellín fue la institución que lo coordinó. En el mismo boletín se presentaban los temas de las mesas de ponencias, como “¿Qué es el no-objetualismo?”; “Perspectivas del no-objetualismo en América Latina”; “¿Cuáles son las manifestaciones no-objetuales”,¹⁰¹ entre otros.

Además de dirigir el coloquio, Juan Acha presentó la ponencia “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”. Allí se disponía a echar luz sobre eso que se llamaba no-objetual. En principio, decía el teórico peruano residente en México, tenía que ver con la transformación en los métodos utilizados para hacer arte: para Acha lo no-objetual se vinculaba con la crisis de la cultura occidental capitalista que había instaurado a “la obra de arte como única depositaria de lo artístico”; especialmente en la “pintura y escultura, grabado y dibujo”, único arte considerado “puro”.¹⁰² Ese mundo de purezas y armonías burguesas estaba en decadencia. Para Acha esto sucedía desde mediados de la década del ‘50 cuando las “manifestaciones” se propusieron fusionar “el arte y la vida diaria del hombre común y corriente”. Lo importante pasó a ser “el procedimiento y la acción” por sobre el producto terminado. Se imponía, entonces, poner en valor los procesos, las experiencias y los significados que el público le otorgaba a su vivencia artística.¹⁰³



Figura 5. De izquierda a derecha: Rita Eder, Mirko Lauer, Aracy Amaral y Alfonso Castrillón. La imagen fue publicada en un artículo de Ana María Cano en el periódico *El Mundo*, de Medellín.¹⁰⁴

En términos de producción artística, esta situación, como venimos sugiriendo, permitía combinar elementos y materiales en espacios abiertos y en diálogo con quienes asistían. A propósito de esto, Mirko Lauer afirmaba que las formas del *happening*, el arte conceptual o el *body art*, en tanto arte no-objetual, no buscaban “representar con mayor o menor exactitud la realidad, sino *ser esa realidad*”.¹⁰⁵ Con el cuestionamiento de los criterios habituales para comprender los símbolos y en general de los códigos de percepción, afirmaba Eder, el *discurso del arte* había “sustituido el mundo de las cosas” y el cuerpo, el video y la performance habían desplazado el lugar privilegiado del cuadro.¹⁰⁶

La potencia crítica del arte no-objetual residía, según Nelly Richard, en que formulaba alternativas “a los modelos institucionales” mediante esquemas “críticos de cuestionamiento de la normatividad sociocultural” al incorporar nuevos formatos artísticos. Las experimentaciones, ampliaba Richard, desconcertaban la mirada al producirse una “desfamiliarización de lo real”.¹⁰⁷

Desde la perspectiva de estos académicos, la escena artística estaba en movimiento con nuevos registros, textualidades, lo audiovisual y el uso del cuerpo como territorios de intervención. Estas transformaciones no eran sino un síntoma de la crisis más amplia de un orden jerárquico cultural que incluía a las artes plásticas, una erosión de las clasificaciones entre el arte y la artesanía, entre lo culto y lo popular, lo elitista y lo masivo.¹⁰⁸

En definitiva, con la expansión del campo artístico se incorporaban nuevos agentes, objetos, técnicas y discursos, se transformaba la relación con los públicos, y se desplazaba el lugar de la mera contemplación por el de la participación crítica. Se reorientaban, o al menos así lo creían, las materialidades y los modos de representar en una trama que incluía distintos cambios en las dinámicas del circuito de producción, distribución y consumo de los bienes simbólicos a escala transnacional.

Conclusiones

Con el objetivo de contribuir al campo de la teoría e historiografía del arte en América Latina, en este trabajo reconstruimos las tramas institucionales y analizamos las modalidades de intervención intelectual y los circuitos de circulación de ideas teóricas sobre el arte elaboradas en dicho período. En ese sentido, trazamos una zona de intersección que se configuró a escala transnacional desde finales de los años sesenta hasta principios de la década del ochenta del siglo XX. Ello nos permitió dar cuenta de que, por entonces, comenzaron a proliferar autores, ideas y publicaciones periódicas especializadas en distintos puntos de la región. Todo ello sucedió en una trama en la que las artes y las instituciones

artísticas comenzaban a erigirse como un tópico de interés a escala transnacional para académicos, curadores, marchands, investigadores y organismos estatales.

En el análisis pusimos de relieve tres momentos de dicha configuración transnacional que no habían sido aún estudiados en la historiografía del arte latinoamericano: el primero se conformó entre mediados de los años sesenta y principios de los setenta, a partir de la formación, vía la UNESCO, de grupos de trabajo sobre el arte, la arquitectura y la literatura en América Latina. El organismo con sede en París fue estratégico para movilizar el intercambio transnacional sobre esos tópicos y permitió reunir a múltiples teóricos a discutir sobre la producción cultural en la región. El nudo central de este primer momento fue el de comenzar a pensar a “América Latina y el Caribe como un todo” para superar las habituales lecturas fragmentarias que exaltaban lo diferente e invisibilizaban los puntos en común. Se produjeron materiales que buscaron hacer converger la investigación y la divulgación del arte latinoamericano. Los territorios clave de este primer momento fueron Lima, Quito y Buenos Aires.

Luego de ese momento inicial, y en consonancia con el avance del terrorismo de Estado en el Cono Sur, los puntos de esa red transnacional se fueron desplazando hacia el norte: hacia Zacatecas y Austin. Se produjo, paralelamente, un reordenamiento de los temas de discusión. Si en un inicio se trataba de comenzar a pensar estratégicamente la dimensión latinoamericana del arte para darle una especificidad y así establecer diferencias respecto de Estados Unidos y los países europeos, ahora se comenzaba a pensar al arte como situado en una serie de dilemas teóricos y políticos: entre lo culto y lo popular, la emergencia de la cultura de masas, la relación entre vanguardias artísticas y movimientos de base y el lugar de la transformación política en el horizonte de los artistas, teóricos y críticos. Se produjo un desplazamiento general hacia las preguntas por el imperialismo y por las condiciones de dominación al tiempo que buscaba *no reducir la cultura al orden económico*. Esto lo pudimos ver específicamente en el debate que se produjo entre Marta Traba, Teresa del Conde y Rita Eder respecto a cómo pensar lo popular. La renovación de las ideas y la circulación de múltiples teorías invitaban a pensar la multidimensionalidad de la producción artística.

En relación con lo anterior, una pregunta que surge para profundizar en estudios posteriores se vincula con indagar las modalidades en que la teoría social del arte en América Latina se relacionó con los debates intelectuales del llamado “marxismo occidental”, respecto a la relación, en líneas generales, entre lo cultural y lo económico.¹⁰⁹ En esos tiempos se fueron elaborando distintas perspectivas que buscaron dar cuenta de las mediaciones que operaban entre la producción simbólica y la producción económica.

La erosión de “lo latinoamericano” como marco identitario, decíamos, se pudo observar con más claridad en el Simposio de Austin. Si anteriormente había sido un concepto que daba identidad a una región y permitía pensar los elementos comunes, en Austin se puso sobre la mesa que dicha unidad no se vinculaba a un tipo de identidad trascendente sino más bien como una *vocación política* de articular las diferentes realidades bajo un horizonte de transformación. Al asumir ese carácter inventivo, lo latinoamericano aparecía como un concepto operativo políticamente *hacia afuera*, respecto a la unidad de fines y proyectos de cooperación, pero *hacia dentro*, en términos de producción de conocimientos, no se debía perder de vista las diferencias y que cada nación establecía un diálogo desigual entre sí y con Estados Unidos. Sobre este aspecto se debatió intensamente en Austin, cuando Terence Grieder planteó que la unidad entre Estados Unidos y América Latina residía en el “mecenazgo económico” que se ejercía desde el norte.

La desarticulación conceptual e ideológica de lo latinoamericano se fue dando, a finales de los setenta, en relación con la *desmaterialización* de la producción artística. ¿Cómo y desde dónde pensar las prácticas emergentes que abandonaban el cuadro y se lanzaban a conquistar otros territorios? Los nuevos modos de hacer arte desafiaban los esquemas interpretativos y movilizaban a la intelectualidad a experimentar cruces teóricos. En este aspecto, Juan Acha y Néstor García Canclini planteaban que el objeto de la teoría social del arte no era la obra, el artista ni las condiciones sociales de producción, sino las relaciones que se trazaban entre los múltiples elementos que intervenían en la creación artística. En São Paulo y en Medellín se problematizaron las tradiciones teóricas europeas en tanto “esquemas de percepción” que ya no conseguían interpretar adecuadamente el nuevo entramado social y simbólico. De lo que se trataba, entonces, era de producir una teoría que diera cuenta del nuevo lugar que adquiriría la corporalidad, las ambientaciones, el público, las performances, la cultura audiovisual en una trama más amplia de reconfiguración en la producción de las industrias culturales a escala transnacional que, afirmaba Acha, disputaba el dominio de la subjetividad estética colectiva.

Notas

1. José Emilio Burucúa, “Prólogo”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), pp. 16-17.
2. Aracy Amaral, “Historia da arte moderna na América Latina (1780-1990)”; Rita Eder, “Nueva historia del arte latinoamericano: temas y problemas”; Ticio Escobar, “La globalización y la diferencia”; Andrea Giunta, “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano”; Mirko Lauer, “El arte en la historia

- de América Latina como constructor de tiempo social”; Serge Guilbaut, “Latin America doesn’t exist!”, ponencias presentadas en el seminario *Una nueva historia del arte en América*, UNAM- Fundación Rockefeller, Oaxaca 1996. Disponibles en: <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/oaxaca.html>.
3. Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2012); Fabiana Serviddio, “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, *Pós: Belo Horizonte*, 2: 4 (2012), pp. 60-79.
 4. Ivonne Pini, “Variaciones en torno al tema de lo propio en el arte latinoamericano de los años 50”, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, núm. 5 (1999), pp. 97-108; Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2001); Ivonne Pini, “Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América Latina”, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, núm. 8 (2003), pp. 11-24.
 5. Luis Roniger, “Por qué sumar perspectivas transnacionales a los estudios latinoamericanos”, en Mario Ayala y Martín López Avalos (eds.), *Estudios Latinoamericanos: perspectivas nacionales, regionales y transnacionales* (Buenos Aires: CLACSO, 2025, en prensa)
 6. Margaret Keck y Kathryn Sikkink, “Redes transnacionales de cabildeo e influencia”, *Foro Internacional*, 39: 4 (1999), pp. 404-428.
 7. Moira Cristiá y Mario Ayala, “Redes transnacionales de defensa de los derechos humanos en América Latina”, *Páginas*, 12: 29 (2020). Disponible en: <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas>
 8. Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las Cuarenta, [1977] 2009), p. 159.
 9. *Ibid.*, p. 161.
 10. Raymond Williams, *Sociología de la cultura* (Buenos Aires: Paidós, [1981] 2015), pp. 71-72.
 11. *Ibid.*
 12. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, [2002] 2013), pp. 31-32.
 13. Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, [1992] 2012); Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (Buenos Aires: Puntosur, 1993).
 14. John King, *El Di Tella* (Buenos Aires: Asuntos Impresos, [1985] 2007), p. 167.
 15. Andrea Giunta, *Escribir las imágenes* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), p. 135.
 16. Ana Bugnone, *Vigo, arte política y vanguardia* (La Plata: Malisia, 2017), p. 147.
 17. Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60* (Buenos Aires: Fundación Proa/Fundación Espigas, 2007).
 18. UNESCO, “Informe Final”, reunión del Grupo de Trabajo para el Estudio de la Arquitectura y el Urbanismo en América Latina, París, 1969. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384886>
 19. *Ibid.*, p. 5.
 20. El Grupo incluía a 77 países en “vías de desarrollo” con el objetivo de cooperar en las discusiones que se desplegaban al interior de las Organizaciones Unidas.
 21. Alcira Argumedo, *Los laberintos de la crisis. América Latina: poder transnacional y comunicaciones* (Buenos Aires: ILET-Folios Ediciones, 1984).
 22. César Fernández Moreno, “Introducción”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura* (México, D.F: Siglo XXI y UNESCO, 1972), p. 5.

23. Darcy Ribeiro, “Introducción”, en Roberto Segre (relator), *América Latina en su arquitectura* (México, D.F.: Siglo XXI y UNESCO, 1975), p. 37.
24. Además, participaron Jorge Adoum (Ecuador); Fernando Alegría (Chile); Héctor Arena y Juan José Saer (Argentina); Rubén Barreiro (Paraguay); Antônio Houaiss (Brasil); Estuardo Núñez, José Oviedo y Augusto Vargas (Perú); José Dortuondo (Cuba); José Martínez y Ramón Xirau (México); George Coulthard como representante de Jamaica y Hernando Valencia Goelkel, de Colombia.
25. José Merquior, “Situación del escritor”, en Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, p. 382.
26. Adolfo Prieto, “Conflictos de generaciones”, en Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, pp. 406-424.
27. José Portuondo, “Literatura y sociedad”, en Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, pp. 391-397.
28. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), p. 168.
29. Gonzalo Aguilar, “Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la “ciudad” letrada en el siglo XXI* (Buenos Aires: Katz, 2010), p. 696.
30. Jorge Hardoy, “Las áreas metropolitanas”, en Roberto Segre (relator), *América Latina en su arquitectura* (México, D.F.: Siglo XXI y UNESCO, 1975), p. 70
31. Diego Roles Rivas, “La marginalidad urbana”, en Segre (relator), *América Latina en su arquitectura*, p. 92.
32. Max Cetto, “Influencias externas y significado de la tradición”, en Segre (relator), *América Latina en su arquitectura*, p. 184.
33. Participaron: como representantes de Argentina, Héctor Arena, Damián Bayón, Fermín Fevre, Saúl Yurkievich y Jorge Romero Brest; Jorge Adoum y Filoteo Samaniego (Ecuador); Mario Barata (Brasil); Adelaida de Juan y Edmundo Desnoes (Cuba); Juan García Ponce y Jorge Alberto Manrique (México); Ángel Kalenberg (Uruguay) y Francisco Stastny como representante de Perú.
34. Adelaida de Juan, “Actitudes y reacciones”, en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes* (México, D.F.: Siglo XXI y UNESCO, 1974), p. 34.
35. Jorge Romero Brest, “La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 110.
36. Juan García Ponce, “Diversidad de actitudes”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 144.
37. Saúl Yurkievich, “El arte en una sociedad en transformación”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 173.
38. Antonio Romera, “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 10.
39. de Juan, “Actitudes y reacciones”, en D. Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 40.
40. Bute Esperilio et al., “Manifiesto por un arte revolucionario”, en Malena Sessano y Nora Patrich (curadoras), *Grupo Espartaco. Historia y gráfica* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013), p. 11.
41. Fermín Fevre, “Las formas de la crítica y la respuesta del público”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, pp. 45-46.
42. Octavio Paz, *Corriente alterna* (México, D.F.: Siglo XXI, 1967), p. 42.

43. Entre otros libros, se publicaron: Oscar Masotta et al., *Happenings* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968); Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969); la importante compilación en dos tomos de Adolfo Sánchez Vázquez titulada *Estética y marxismo* (México: Era, 1970); Marta Traba publicó *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (México: Siglo XXI, 1973); Ferreira Gullar coordinó *Arte brasileira hoje* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973); Néstor García Canclini, *Vanguardias artísticas y cultura popular* (Buenos Aires: CEAL, 1973); José Merquior, *Formalismo e tradição moderna* (São Paulo: Edusp, 1974) y Ángel Rama, *Salvador Garmendia y la narrativa informalista* (Caracas: EBUC, 1975).
44. Damián Bayón, “Los organismos difusores y la movilidad de los artistas”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 67.
45. Entre ellas, Alfredo Chacón, *La izquierda cultural venezolana, 1958-1968* (Caracas: Editora San José, 1971); Sergio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* (São Paulo: DIFEL, 1979); Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, [1991] 2010); *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (Buenos Aires: Puntosur, 1991); Alfredo Chacón, “¿Cuál década violenta?”, en Alfredo Chacón, *Se solicita pensamiento para esta realidad II* (Caracas: Oscar Todtmann Editores, 1991); Andrea Giunta, *Vanguardismo, internacionalismo y política* (Buenos Aires: Siglo XXI, [2001] 2015); Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, [2002] 2013); Fernanda Beigel, *El itinerario y la brújula: el vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui* (Buenos Aires: Biblos, 2003); Claudio Suasnábar, *Universidad e intelectuales: educación y política en la Argentina 1955-1976* (Buenos Aires: Manantial, 2004); Andrea Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011); Carlos Illades, *La inteligencia rebelde* (Ciudad de México: Océano, 2011); Ana Longoni, *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Ciudad de Buenos Aires: Ariel, 2014); Carlos Illades, *Los intelectuales en el debate ideológico del siglo XX* (Ciudad de México: UAM-Cuajimalpa y Gedisa, 2022).
46. Carla Stellweg, sin título, *Artes Visuales*, núm. 1 (1973), párrafo 1.
47. Mario Pedrosa, “Arte y revolución”, *Artes Visuales*, núm. 1 (1973), p. 11.
48. Marta Traba, “Arar en tierra”, Jorge Romero Brest, “Respuesta a un cuestionario” y Miguel Rojas-Mix, “Arte y cultura en el Chile de Allende”, *Artes Visuales*, núm. 3, 1974.
49. Las actas del coloquio fueron publicadas en 1979 bajo el título *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (UNAM). Por razones de claridad analítica, cada vez que se citen dichas actas se hará referencia a 1975, fecha en la que se realizó el Coloquio de Zacatecas.
50. Jorge Manrique, “Prólogo”, en Jorge Manrique (dir.), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D.F.: UNAM, [1975] 1979), p. 7.
51. Francisco Stastny, “¿Un arte mestizo?”, en Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, p. 158.
52. Mario Pedrosa, “Arte culto y arte popular”, en Manrique (dir.), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D.F.: UNAM, [1975] 1979), p. 98.
53. Participaron George Kubler y Donald Robertson (Estados Unidos); Michel Ragon (Francia); Mario Pedrosa (Brasil); Enrique Marco Dorta (España); Marta Traba (Argentina); Adelaida de Juan (Cuba) y Marta Foncerrada de Molina, Elisa Vargas Lugo, Ida

- Rodríguez Prampolini y Jorge Manrique (México). Entre los comentaristas, se destaca la participación de Edmundo O’Gorman, Teresa del Conde, Rita Eder y Juan Acha.
54. Según cifras no oficiales, se asesinaron a cerca de 250 estudiantes. Una aproximación desde la cinematografía a estos hechos puede observarse en el largometraje mexicano *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón.
 55. Carlos Illades, *La inteligencia rebelde. La izquierda en el debate público en México 1968-1989* (Ciudad de México: Océano, 2012), p. 123
 56. Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX* (Ciudad de México: Ediciones Era, [1982] 1996), p. 229.
 57. Laura Castellanos, *México armado* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2016), p. 365.
 58. Armando Bartra, *Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1985), p. 140.
 59. Pedrosa, “Arte culto y arte popular”, p. 91
 60. *Ibid.*, p. 99.
 61. Marta Traba, “Relaciones actuales entre arte popular y arte culto”, en Manrique (dir.), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D.F: UNAM, [1975] 1979), p. 60.
 62. *Ibid.*, pp. 69-71.
 63. Teresa del Conde, “Comentarios”, en Manrique (dir.), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D.F: UNAM, [1975] 1979), p. 81.
 64. Rita Eder, “Comentarios”, en Manrique (dir.), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D.F: UNAM, [1975] 1979), p. 84.
 65. Los trabajos presentados en Austin fueron compilados por Bayón en el libro *El artista latinoamericano y su identidad*, editado en 1976 por Monte Ávila en Venezuela. Al igual que en el caso anterior, cada vez que se referencie un trabajo allí presentado, se colocará la fecha original junto a la de la publicación en formato libro.
 66. Damián Bayón, “Prefacio del relator”, en Damián Bayón (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad* (Caracas: Monte Ávila, 1976), p. 15.
 67. Al simposio asistieron los siguientes teóricos y artistas: Juan Acha (Perú-México); Rita Eder, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Fernando Gamboa, Jorge Manrique, Octavio Paz y Rufino Tamayo (México); Aracy Amaral, Frederico Morais y Affonso Romano de Sant’Anna (Brasil); Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Stanton Catlin, John Coleman, Ronald Christ, Barbara Duncan, Donald Goodall, Jacinto Quirarte y Terence Grieder (Estados Unidos); Jaime Concha (Chile); Leonel Góngora (Colombia); Marta Traba y Kazuya Sakai (Argentina); Alejandro Otero (Venezuela); José Oviedo, Carlos Rodríguez Saavedra y Fernando de Szyszlo (Perú) y Emir Rodríguez Monegal (Uruguay).
 68. Julio Gambina, “Consideraciones sobre la experiencia de la Revolución cubana: una mirada desde el Sur”, en Luis Suárez Salazar (coord.), *Cuba en revolución. Miradas en torno a su sesenta aniversario* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2019), p. 241.
 69. Jorge Domínguez, “La política exterior del presidente Barack Obama en América Latina”, *Foro Internacional*, I: 2 (2010), pp. 243-267.
 70. Constanza Mazzina y Manuela González Cambel, “Entre el optimismo y la necesidad: las relaciones Cuba-Estados Unidos”, *CONfines*, 12: 23 (2016), pp. 39-61.
 71. Jaime Concha, intervención en la segunda sesión del 27 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 56.
 72. Damián Bayón, intervención en la cuarta sesión del 29 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, pp. 131-132.

73. Rita Eder, intervención en la segunda sesión del 29 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 82.
74. Terence Grieder, intervención en la cuarta sesión del 29 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 134.
75. Aracy Amaral, intervención en la cuarta sesión del 29 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 140.
76. Dore Ashton, intervención en la cuarta sesión del 29 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 145.
77. Juan Acha, intervención en la primera sesión del 27 de octubre de 1975, en Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 43.
78. Frederico Morais, intervención en la tercera sesión del 29 de octubre, Bayón (dir.), *El artista latinoamericano*, p. 85
79. Ana Longoni, “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los años ‘60/70”, vol. 1, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 363.
80. Rita Eder, “El arte público en México: los grupos”, *Artes Visuales*, núm. 23 (1980), p. I; Yolanda Hernández Álvarez, *El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México* (Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2021).
81. Universidad Nacional Autónoma de México, *Exposición Arte-luchas populares en México*, Catálogo, 1978, p. 5.
82. Rita Eder, entrevista concedida a Emiliano Sánchez Narvarte y a Ana Bugnone, 11 de noviembre de 2022, Ciudad de México.
83. Carla Francisca Fatio, *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e seu legado para a América latina e Brasil*, tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2012, p. 453.
84. Las ponencias del simposio se publicaron en 1978 en dos volúmenes editados por el Ministério da Educação e Cultura y la Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. Los teóricos que publicaron sus trabajos fueron: Darcy Ribeiro, Alba María Zaluar, Mario Pedrosa, Adalice María de Araújo, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Israel Pedrosa, Jacob Klintowitz, Lélia Coelho Frota, María Heloisa Fénelon Costa, Raul Lody y Romanita Martins (Brasil); Ernesto Sábató, Carlos Espartaco, Néstor García Canclini, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Silvia Helain de Ambrosini, Guillermo Whitelow y Carlos Silva (Argentina); Beng Oldenburg (Bélgica); Galaor Carbonell (Cuba); Marianne de Tolentino (Francia-República Dominicana); Rita Eder, Eli Bartra y Oscar Olea (México); Juan Acha y Mirko Lauer (Perú) y Clyde Morgan y Donald Goodall (Estados Unidos).
85. Luiz Rodrigues, “Introdução”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. I (São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1978), p. 2.
86. Darcy Ribeiro, sin título, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, p. 5
87. Eli Bartra, “Retorno de um mito: el arte popular”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. II (São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1978), p. 45.
88. Ibid. p. 41.
89. Mario Pedrosa, “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. I, p. 162.
90. Carla Francisca Fatio, *Processos artísticos no continente latino-americano*, p. 113.
91. Néstor García Canclini, “Teoría de la superestructura y sociología de las vanguardias artísticas”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. I, p. 173.
92. Juan Acha, “Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. II, p. 135

93. Intercambios concretos con historiadores marxistas del arte como Timothy Clark, autor de *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848* (1973) y Nikos Hadjinicolaou, autor de *Historia del arte y lucha de clases* (México: Siglo XXI, 1973). Según Rita Eder, ambos teóricos mantuvieron vínculos estrechos con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Hadjinicolaou, de hecho, dictó allí seminarios en distintas oportunidades a lo largo de los años setenta.
94. Juan Acha, “Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. II, p. 135.
95. Rita Eder, “El debate latinoamericano en el arte: notas para un análisis”, en *Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, vol. I, pp. 213-214.
96. Francisco Fernández, “En busca de la participación total del público en la obra artística”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 868 (1979), p. 19
97. Armando Torres Michúa, “Arte-Luchas populares”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 872 (1979), p. 4.
98. Carlos Altamirano, *La invención de Nuestra América* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2021), p. 38
99. Aldo Marchesi, *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019), p. 72.
100. Perry Anderson, “Modernidad y revolución”, en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad* (Buenos Aires: El cielo por Asalto, [1984] 1993), p. 109.
101. *Boletín Informativo* preliminar publicado por el Museo de Arte Moderno de Medellín y firmado por Alberto Sierra, curador y uno de los fundadores del museo en 1978.
102. Juan Acha, “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”, en Museo de Antioquia (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano* (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 1981), p. 78.
103. *Ibid.*, p. 80.
104. Ana María Cano, “El Coloquio valió la pena”, *El Mundo*, sábado 23 de mayo (1981), p. 4.
105. Mirko Lauer, “Representación y soporte material”, en Museo de Antioquia (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, p. 98.
106. Rita Eder, “El arte no-objetual en México”, en Museo de Antioquia (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, p. 122.
107. Nelly Richard, “Cuerpo y paisaje como escena crítica”, en Museo de Antioquia (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, pp. 213-215.
108. Néstor García Canclini, “Del mercado a la boutique: los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo”, en Museo de Antioquia (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, pp. 179-200.
109. Perry Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental* (Buenos Aires: Siglo XXI, [1976] 2012).