

00465  
9

EL ARTE LATINOAMERICANO: SUS CRÍTICOS. 1970-1980

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN  
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS.

P R E S E N T A

MARGARITO SANDOVAL PÉREZ

279101  
101672

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES. UNIVERSIDAD  
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 1999



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi madre

A mi padre Ramón

A mis hijos Margarita Italuli y Marco Antonio

A mis hermanos

A María de la Luz, compañera de muchos años.

## Í N D I C E

INTRODUCCIÓN .....	3
<b>1. LA COMUNICACIÓN Y SUS COMPONENTES.</b>	
1.1. La teoría social de la comunicación .....	10
1.2. La mediación de la comunicación social. ....	19
1.3. Mediación cognitiva y mediación estructural .....	21
1.4. Usos informativo, reproductivo y contracomunicativo	21
<b>2. NACIMIENTO, OBJETIVOS Y TRAYECTORIA DE LOS ESTUDIOS DEL ARTE LATINOAMERICANO. ....</b>	<b>23</b>
<b>3. ELEMENTOS DEL SISTEMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA CRÍTICA DEL ARTE LATINOAMERICANO .....</b>	<b>52</b>
3.1 Actores .....	53
3.2 Expresiones y representaciones de los actores.....	56
3.2.1. Damián Bayón .....	57
3.2.2. Rita Eder .....	77
3.2.3. Manuel Felguérez. ....	86
3.2.4. Jorge Alberto Manrique .....	91
3.2.5. Juan Acha .....	98
3.2.6. Aracy Amaral .....	105
3.2.7. Edmundo Desnoes .....	107
3.2.8. Néstor García Canclini .....	116
3.2.9. Adelaida de Juan .....	143
3.2.10. Federico de Moraes .....	147
3.2.11. Ida Rodríguez Prampolini .....	156
3.2.12. Jorge Romero Brest .....	159
3.2.13. Marta Traba .....	165
3.3. Instrumentos .....	187
<b>4. LA MEDIACIÓN COMUNICATIVA EN LOS ESTUDIOS DEL ARTE LATINOAMERICANO .....</b>	<b>194</b>
4.1. Mediación cognitiva y mediación estructural .....	195
4.2. Momentos: producción, distribución y consumo .....	196
4.3. Usos: informativo, reproductivo y contracomunicativo .....	200
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>203</b>
<b>6. Bibliografía .....</b>	<b>229</b>

1. I N T R O D U C C I Ó N

El origen de este tema nació por las lecturas y los trabajos que realicé sobre arte y comunicación en los distintos cursos de maestría en estudios latinoamericanos, por la necesidad e interés de hacer una comparación de la cultura mexicana con la de otros países latinoamericanos, y por el interés siempre de relacionar a la comunicación con el arte.

Acercarse a la información y al conocimiento del arte se hace mediante observaciones directas de las obras, o bien por medio de información periodística, ensayos o trabajos con características científicas, entre otros.

Las épocas y las manifestaciones más significativas en el estudio de las artes en América Latina se remontan al principios del siglo XIX y a finales del mismo siglo con los contactos con Europa; a principios del siglo XX surge el reconocimiento de lo latinoamericano; en los años cincuenta aparecen los primeros estudios sistemáticos realizados por Luis Cardoza y Aragón, Antonio R. Romera y Justino Fernández; durante los años sesenta se da la formación de museos, revistas y centros de investigación; y en los setenta, son importantes las bienales, los congresos y los apoyos económicos por parte de los gobiernos y fundaciones extranjeras

Aunque el estudio del arte puede hacerse con el análisis de obras y/o artistas específicos, es necesario no dejar fuera a quienes se encargan o se han encargado de estudiarlo desde otras perspectivas, con el fin de observar los

criterios y las ideas que proponen, y porque son guías para la interpretación del fenómeno artístico.

En América Latina el arte latinoamericano se estudia con el enfoque histórico, el social y el cultural, entre otros. En éstos se distingue que lo latinoamericano es una mezcla de aspectos sociales, culturales, étnicos, de fauna y flora, un mestizaje en el que se fusionan aspectos y manifestaciones de aquí y de afuera.

El estudio del arte en América Latina con una visión más amplia, desde su proceso de realización y sus cambios, no se distingue en todas las épocas, en cambio, sobre artistas o aspectos concretos se observa en extensa bibliografía.

Es hasta la séptima década del siglo XX cuando se estudia al arte latinoamericano como un todo, por lo que el objetivo de este estudio es, precisamente, llegar a conocer y equiparar quiénes, qué, dónde, cuándo y cómo analizan el arte latinoamericano en ese sentido, por lo cual solamente se estudiarán los escritos de los años setenta.

En este estudio se incluyen solamente a trece de los estudiosos que hacen este tipo de trabajo. La selección la he hecho con base en que son los más conocidos por su participación en coloquios internacionales y en publicaciones con análisis en este sentido. Seguramente habrá otros que también lo hagan, pero editorialmente no fue posible conocerlos, de acuerdo con la búsqueda que se hizo en las bibliotecas y hemerotecas de México, lugar donde se realizó la investigación.

Entre estos críticos hay quienes son de nacionalidad mexicana, argentina, peruana, brasileña y cubana, lo que muestra una diversidad de formaciones y maneras de ver el arte. De México están Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Rita Eder y Manuel Felguérez; de Argentina, Damián Bayón, Marta Traba, Néstor García Canclini y Jorge Romero Brest; de Perú, Juan Acha; de Brasil, Aracy Amaral y Federico de Moraes; de Cuba, Edmundo Desnoes y Adelaida de Juan.

El análisis de los estudios del arte latinoamericano se hizo desde el punto de vista comunicativo, con el fin de distinguir cuáles son las interpretaciones, metodologías y criterios que utilizan al estudiarlo. En estas metodologías y criterios intervienen emisores, mensajes, medios y receptores, entre otros aspectos.

La tarea no es sencilla porque significa entrar en un terreno complejo, es mucho lo que puede decirse de la comunicación y lo que puede estudiarse a través de ella; por ejemplo: la sociedad y sus interrelaciones, la publicidad, el cine, la fotografía, la pintura, la televisión, etcétera. No obstante, la comunicación, como método de interpretación de las funciones y los significados de los componentes que intervienen en el intercambio de ideas e información, ha madurado lo suficiente, y se ha auxiliado de diferentes disciplinas para arribar a este tipo de interpretaciones.



El lector encontrará en la primera parte los componentes teóricos de la comunicación de los que se parte para el análisis de los discursos sobre el arte latinoamericano.

En la segunda, el estudio de la situación histórica, social, cultural, económica y artística de la séptima década, de donde se desprenden las causas y propósitos de los estudios del arte latinoamericano. Se considerarán también manifestaciones de años anteriores con el fin de ubicar a los años setenta.

En la parte tercera se analizará el sistema de comunicación social del arte latinoamericano, respecto a las expresiones y representaciones que los diferentes autores elaboran, así como los instrumentos o medios de comunicación de que se sirven.

En la penúltima parte se interpreta el tipo de mediación comunicativa; los elementos de producción, distribución y consumo; los usos informativo, reproductivo y contracomunicativo de los estudios del arte aquí registrados.

En la última se reflexiona sobre las ideas insertadas en todo el trabajo, a manera de conclusiones.

Expreso mi agradecimiento al maestro Noe Jitrik, quien fue en un principio mi guía y por necesidades de trabajo dejó de serlo; al maestro Jorge Alberto Manrique por haber aceptado continuar con el asesoramiento; a la doctora Ida Rodríguez por sus observaciones y sugerencias; a todos los demás sinodales y colegas que ayudaron con opiniones al mejoramiento del mismo, y al Instituto de Investigaciones

Estéticas, lugar donde realicé la investigación,  
principalmente.

1. LA COMUNICACIÓN Y SUS COMPONENTES.

### 1.1. La teoría social de la comunicación

La comunicación como teoría y la información como medio de control y dominación empiezan a ser estudiadas a principios de este siglo. En la primera década surgen estudios de periodismo en las universidades de Alemania; y de la propaganda y sus efectos, y la utilización comercial, en los Estados Unidos. Desde la tercera década, se dan en Francia los primeros pasos para llegar a la semiótica en los sesenta como bastión principal. Posteriormente en otros países como Italia, España y los de América Latina con análisis de la prensa, la televisión y la cultura popular.<sup>1</sup>

Respecto al arte, la comunicación se ocupa de él a partir de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando se inició el análisis de la cultura integrada en el proceso comunicativo.

Se puede considerar a Gillo Dorfles, Humberto Eco, Arnold Hauser, Néstor García Canclini y Roberto Cabrera, entre los autores más interesados en el análisis del arte según los criterios de la comunicación, aunque no son los únicos seguramente.

Para Gillo Dorfles, el interés principal se dirige hacia la obra artística en sí, aun cuando traslada la obra de arte

---

<sup>1</sup>. Miguel de Moragas, *Teorías de la comunicación*, Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1981. Aunque es una síntesis, en esta obra Moragas hace una buena recopilación de los sucesos más importantes en Europa y en América Latina acerca del desenvolvimiento de la comunicación y de la información en este siglo.

hacia la comunicación y la considera con enfoque social. En *Sentido e insensatez en el arte de hoy* (1973)<sup>2</sup> afirma: a) que una de las finalidades del arte es la comunicación; b) que en él encontramos un lenguaje y una semántica, aunque éste no haya sido conceptualizado; c) que es necesario diferenciar el lenguaje de los medios masivos del lenguaje de las artes visuales y del verbal. En *Del significado a las opciones* (1975),<sup>3</sup> también hace referencia a la comunicación al decirnos que la obra de arte servirá de mediación entre el artista y el público por tener código, signo y significación. Después se extiende hacia el simbolismo, la moda, el diseño, la semiología y la ideología. La obra en la que más profundiza su análisis comunicacional del arte es *Símbolo, comunicación y consumo* (1975).<sup>4</sup> Ahí considera a la lingüística, la filosofía y la psicología para el estudio del arte y afirma cómo éstas distinguen el análisis artístico. Habla de lo simbólico, lo comunicativo y el consumo, lo que él llama la trinidad semántica para llegar a la comunicación de la obra de arte por diferentes caminos.

Desde *Apocalípticos e integrados* (1965)<sup>5</sup> hasta *La Estrategia de la ilusión* (1986)<sup>6</sup> Humberto Eco ha incluido en

---

<sup>2</sup>. Gillo Dorfles, *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Valencia, Fernando Torres, editor, 1973.

<sup>3</sup>. Gillo Dorfles, *Del significado a las opciones*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

<sup>4</sup>. Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

sus estudios la comunicación en diferentes campos de la cultura: la historieta, la televisión, la literatura y el arte. Dos de sus obras son las que se acercan más a la relación arte-comunicación: *La definición del arte* (1970)<sup>7</sup> y *La estructura ausente* (1972).<sup>8</sup> En los dos libros habla de la comunicación, los códigos, los mensajes y los signos; elementos que son parte del proceso comunicativo. Sin embargo, su principal método es el semiológico, aunque relaciona el arte con lo social.

A diferencia de Dorfles y Eco, Hauser, en *Sociología del arte* (1975),<sup>9</sup> le da más importancia al papel que le toca al público como receptor y al de los mediadores en la relación artista-público.

Néstor García Canclini y Roberto Cabrera, tienen diferencias con los investigadores arriba anotados. Las aportaciones que realizan en el aspecto de la comunicación del arte son conducidas en otros sentidos.

García Canclini retoma la relación comunicacional entre el artista, la obra y el público. Además de estos tres

---

<sup>5</sup>. Humberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1965.

<sup>6</sup>. Humberto Eco, *Estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1986.

<sup>7</sup>. Humberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca Editores, 1970.

<sup>8</sup>. Humberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

<sup>9</sup>. Arnold Hauser, *Sociología del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.

participantes, considera la estructura económica, el contexto social, la superestructura y los intermediarios. En *La producción simbólica* (1979) y en *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977),<sup>10</sup> el autor analiza más este tipo de relaciones. Examina principalmente la recepción (consumo) del arte, el papel del público a quien va dirigido, sin desligarlo de los otros componentes como el artista, la obra y los intermediarios.<sup>11</sup>

Roberto Cabrera parte del supuesto de que el artista, así como es productor de un trabajo, un mensaje, también es receptor de la sociedad en la que está inmerso y, por tanto, el arte, su labor, comunica determinada concepción del mundo. De ahí que el arte sea producto del trabajo humano, expresión psicológica y un modo social de comunicación en el que hay una relación entre emisor y receptor por medio de un lenguaje formado de signos.<sup>12</sup>

Todos estos métodos tienen validez y significación en su intento por analizar el arte. Sin embargo, el objetivo de este trabajo, como ya se dijo, no es analizar el arte en sí mismo, sino examinar cómo lo estudian diferentes investigadores.

---

<sup>10</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos*, México, Grijalbo, 1977.

<sup>11</sup>. Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, México, Siglo XXI Editores, 1979.

<sup>12</sup>. Roberto Cabrera, "Tres procesos en la producción artística contemporánea", en *Alero*, núm. 22, enero-febrero de 1977, Guatemala, Universidad de San Carlos, p. 81-92,

Si bien éstas y otras anotaciones teóricas nos servirán de ayuda, seguiremos la teoría social de la comunicación utilizada por Manuel Martín Serrano para evaluar los procesos comunicativos.

Martín Serrano,<sup>13</sup> en la presentación de la teoría social de la comunicación, dice que existe una relación entre comunicación y sociedad; relación en donde se presentan afectaciones, entre una y otra. Asimismo afirma que la producción comunicativa tiene un uso social; que en el sistema de información de la comunicación se manifiesta una transformación histórica. Su fundamento epistemológico es que la comunicación se institucionaliza, por lo que hay que conocer su naturaleza, funcionamiento y componentes. Su paradigma principal es la *mediación*. Martín Serrano apunta dos objetivos: a) analizar los componentes del Sistema comunicativo: actores, expresiones, representaciones e instrumentos; b) analizar la interdependencia entre sistema comunicativo (SC) y sistema social (SS), y entre sistema comunicativo (SC) y sistema de referencia (SR). Definiremos a estos y a otros elementos de la teoría de Martín Serrano y los aplicaremos al análisis que hacen los estudiosos del arte latinoamericano.

Iniciemos con qué vamos a entender por comunicación. Para ello retomaremos solamente dos definiciones que engloban lo

---

<sup>13</sup>. Manuel Martín Serrano, *La producción social de la comunicación*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.



que queremos comprender: "Proceso que relaciona a dos o más sujetos, permitiendo la producción en común sentido, de acuerdo con reglas convencionales en un contexto sociocultural determinado, que se constituye como una práctica de significación"<sup>14</sup>, y la del mismo Martín Serrano: "como la transmisión de un mensaje desde un emisor a un receptor, sobre un referente, por medio de un medium"<sup>15</sup>

En estas definiciones se observa que los actores son emisor y receptor; las expresiones son los mensajes; las representaciones son los referentes, y los instrumentos son los medios.

Con actores de la comunicación se "designa indistintamente a quien hace cosas, a quien dice cosas y de quien se dicen las cosas que hace o dice"<sup>16</sup>. En otras palabras, son las personas físicas que en nombre propio o como representantes de grupos o instituciones entran en comunicación con otros actores, y que excluyan o modifiquen los datos de referencia proporcionados por otros actores.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup>. Carlos Fuentes Navarro, y Carlos E. Luna Cortés, "La comunicación como fenómeno sociocultural", en *Comunicación y teoría social*, México, UNAM, 1984, p. 101.

<sup>15</sup>. Manuel Martín Serrano, *op. cit.* p. 219.

<sup>16</sup>. Manuel Martín Serrano, *La mediación social*, Madrid, Editorial Akal, 1986.

<sup>17</sup>. Explicaciones vertidas por Manuel Martín Serrano en *Los modelos de la comunicación*. Versión fotocopiada de la cátedra de teoría de la comunicación.

Entre los actores tenemos dos categorías: los que se *sirven de la comunicación* y los que *sirven a la comunicación*. Los que se sirven de la comunicación son los responsables de la circulación y el consumo de los mensajes; por ejemplo los escritores, los lectores, los artistas y las audiencias. Los que sirven a la comunicación son los que ponen en circulación información elaborada por otros autores; algunos ejemplos serían, un periodista que transcribe una nota, las cámaras de televisión, la locutora, los críticos de cine, teatro y arte, los cuales afectan los datos de referencia del consumidor.

Los estudiosos del arte, a los que nos referiremos, se ubican entre los que sirven a la comunicación, porque difunden información elaborada por los artistas y consumida por terceros, los lectores, quienes son orientados por los juicios vertidos en las diferentes evaluaciones.

Respecto a las expresiones, la Real Academia Española las designa como "especificaciones, declaración de una cosa para darla a entender".<sup>18</sup> Martín Serrano va más allá, parte de lo que son las sustancias, a las que define como cualquier cosa de la naturaleza, objeto fabricado u organismo vivo. De estas sustancias se forman las sustancias expresivas, las cuales son "materias informadas o, si se prefiere, cualquier entidad perceptible por algún sentido de alter, sobre el cual, ego ha realizado un trabajo expresivo".<sup>19</sup> Este trabajo genera

---

<sup>18</sup>. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1970, p. 599.

señales, signos que pueden afectar los sentidos de algún ser vivo.

En el caso de los críticos y estudiosos del arte en América Latina, expresiones significa la manera de analizar y evaluar la obra de arte, lo qué dicen y cómo lo dicen, lo que aceptan o rechazan de acuerdo con su formación y marco de referencia. Estas expresiones son guías para el lector quien se suma o rechaza las observaciones y opiniones de los críticos.

Para Martín Serrano, en el campo de la comunicación, la representación "actúa organizando un conjunto de datos de referencia proporcionados por el producto comunicativo en un modelo que posee algún sentido para el usuario de esa representación".<sup>20</sup> Las representaciones son las diferentes formas en que se expresa el significado de un objeto, sujeto o situación.

El mismo autor las divide en tres modelos: de acción, que se adquieren por aprendizaje para realizar alguna actividad y afectan y guían el comportamiento; de cognición, las cuales se obtienen mediante el conocimiento con base en modelos de codificación de expresiones, lo cual afecta la organización de enunciados sobre la realidad y determina personajes e imágenes; las intencionales, que afectan los juicios de valor

---

<sup>19</sup>. Manuel Martín Serrano, *Los modelos de comunicación*, tema de la cátedra de teoría de la comunicación, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1978, versión policopiada, p. 9.

<sup>20</sup>. Manuel Martín Serrano, *op. cit.* p. 13.

y se dirigen, más en la comunicación de masas, en busca de los efectos que la información produce.

Utilizaremos los modelos de cognición para distinguir el tipo de representaciones que efectúan los críticos de arte, por la codificación que realizan los artistas, por la descripción y opinión de los estudiosos, y porque la comunicación existe cuando las expresiones son guiadas por las representaciones.

Estas representaciones actúan de dos maneras: cuando la comunicación aporta los datos de referencia para que se susciten las representaciones, o bien cuando otras fuentes de información aportan lo necesario para organizar las representaciones. En este caso las representaciones de los estudiosos se mostrarán con las evaluaciones que realizan al analizar el arte latinoamericano.

Acerca de los *instrumentos*, Martín Serrano anota que son "todos los aparatos biológicos o instrumentos tecnológicos que pueden acoplarse con otros aparatos biológicos o tecnológicos para obtener la producción, el intercambio y la recepción de señales",<sup>21</sup> asimismo que "Los instrumentos de comunicación se organizan en sistemas de amplificación y de traducción de señales, constituidos por un órgano emisor, un canal transmisor y un órgano receptor, como mínimo".<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup>. Manuel Martín Serrano, *op. cit.* p. 8.

<sup>22</sup>. Manuel Martín Serrano, *op. cit.* p. 8.

Al trasladar estas definiciones hacia los juicios que se hacen del arte en América Latina, los instrumentos serían el lenguaje, las revistas y libros donde los críticos expresan sus opiniones sobre este asunto. El lenguaje por la forma en que es evaluado; las revistas y los libros por ser los medios físicos por los que se extiende esa información.

Los instrumentos, así como los actores, se dividen, como apuntamos antes, en los que se sirven de la comunicación y los que sirven a la comunicación: los que sirven a la comunicación son los medios que funcionan sin modificar la naturaleza de la señal; los que se sirven de la comunicación son los que utilizan información para funcionar. Para el caso del arte, los objetos, la pintura, la escultura, etc., son los que sirven a la comunicación ya que no existe en ellos modificación de señal; los que se sirven de la comunicación son el lenguaje y los textos de revistas y libros, por la interpretación que hacen de una pintura, escultura, dibujo, etcétera, y porque utilizan información elaborada por los artistas para poder funcionar.

## 1.2 La mediación de la comunicación social

Por *mediación* entendemos la intervención de alguien con el fin organizar objetos y/o ideas en función de un objetivo: por ejemplo un profesor al preparar su clase y definir los contenidos y cómo darlos a los alumnos; un escritor al

seleccionar de qué quiere escribir, qué tipo de texto hará y a qué tipo de lectores lo destinará; el crítico de arte que selecciona al artista, sus obras y la forma de análisis que hará. Por *mediación social* entendemos todos los elementos que ordenan actos grupales de acuerdo con un inicio y un fin.

*La mediación de la comunicación*<sup>23</sup> es aquella que recurre a actos expresivos que proveen información a otros y posibilitan la sobrevivencia y reproducción social, ya que dan cuenta de acontecimientos de acuerdo con un marco de referencia, con una propuesta innovadora o conservadora, en la que se distingue la visión del mundo, o parte de él, de quien emite un mensaje para el receptor.

En ella se localizan la mediación cognitiva y la mediación estructural; el uso informativo, reproductivo y contracomunicativo; la producción, la distribución y el consumo de los mensajes. Estos elementos ayudan a comprender la función de los medios, de los actores, de las expresiones y de las representaciones en el proceso de comunicación social.

---

<sup>23</sup>. Para su planteamiento consideramos los siguientes textos de Manuel Martín Serrano: *La mediación social* (Editorial Akal, 1986), *La producción social de la comunicación* (Alianza Editorial, 1986) y *La mediación de los medios de comunicación* (Gustavo Gili, 1985).

### 1.3. Mediación cognitiva y mediación estructural

Por *mediación cognitiva* entenderemos la intervención sobre los relatos (escritos); relatos por los cuales se ofrecen modelos de representación (ideas). La *mediación estructural* opera sobre los soportes, donde se establece el espacio y la forma del relato.

### 1.4. Usos informativo, reproductivo y contracomunicativo

Estos usos del empleo de la comunicación se consideran parte de la mediación de la comunicación social. Para Martín Serrano, en su estudio la *Mediación social*, éstos se distinguen según las relaciones que mantienen los mensajes con el emisor, el medio y el receptor.

Serrano indica que en la comunicación informativa el emisor transmite datos controlando la información que llega al receptor, al que le facilita datos sobre la realidad con el fin de que el receptor conozca el sistema operante que ha aplicado. En la reproductiva, el emisor transmite información sobre la información, en donde se controlan los códigos de decodificación que va a aplicar el receptor. La contracomunicativa, en cambio, vuelve a la comunicación contra ella misma, ya que carece de un código que ponga en relación el referente con el mensaje, con lo cual el receptor se ve obligado a introducir el código si quiere interpretar el sentido del mensaje.

Sin duda, falta en estas páginas un profundo análisis sobre algunos de los temas y aspectos trabajados. Por ejemplo, clarificar cuáles son las corrientes artísticas más sobresalientes, en dónde y quiénes las producen, cuál es la función crítica de cada estudioso, hacia dónde nos dirigen, cuáles son sus fines.

Sin embargo, en el trayecto del estudio, se cree que implícitamente estos elementos allí están. Tal vez, también falte hacer un estudio exhaustivo por cada crítico o estudioso del arte, con el fin de analizar sus planteamientos teóricos, históricos, formales e ideológicos.

Entre éstas y otras fallas, se piensa que en el desarrollo de este escrito están algunas pautas que indican quiénes son algunos de los estudiosos que analizan el arte latinoamericano, cuáles son las corrientes artísticas por ellos estudiadas, cuáles son sus perspectivas de estudio y su posición como críticos de arte en este continente, cuáles son los medios utilizados y cuáles las instituciones que los apoyaron, así como la situación histórica, económica y cultural inscrita en la séptima década en América Latina.



2. NACIMIENTO, OBJETIVOS Y  
TRAYECTORIA DE LOS ESTUDIOS  
DEL ARTE LATINOAMERICANO

A principios del siglo XIX se inicia el estudio del arte en distintos países de América Latina. En el siglo XX se realiza el estudio histórico y descriptivo de monumentos y de diversos aspectos del arte. En México, a decir de Jorge Alberto Manrique,<sup>24</sup> esto comenzó en la segunda década de esta centuria. En esta misma época otros países de América Latina inician el reconocimiento y la autorreflexión de sus manifestaciones artísticas, como bien lo anotan algunos estudiosos en el libro *América Latina en sus artes*.<sup>25</sup> En 1947 y 1967, se publican dos textos<sup>26</sup> sobre la cultura latinoamericana. A partir de los años setenta se empieza a estudiar en conjunto el arte de este continente.

Entre los factores que intervinieron para que en esa década se presente este interés puede mencionarse la superación de la crisis de 1929 y el crecimiento económico logrado en el continente que dura hasta finales de los cincuenta; la expansión cultural iniciada en los sesenta y que continúa hasta mediados de los setenta. También hay que tomar en cuenta la revolución en Cuba y la elección de

---

<sup>24</sup>. Jorge Alberto Manrique, "Sobre el barroco americano", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 19, julio-septiembre de 1961, México, Universidad Veracruzana, p. 441.

<sup>25</sup>. *América Latina en sus artes*, Damián Bayón, relator, México, Siglo XXI Editores/UNESCO, 1974.

<sup>26</sup>. Uno es el de Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en América hispánica*, editado en México por el Fondo de Cultura Económica, en 1947. El otro es el de Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, editado en México por Joaquín Mortiz, en 1971.

Salvador Allende en Chile, las cuales trazaron cambios de perspectiva en la manera de observar las manifestaciones sociales y culturales. En los setenta se desencadena el fenómeno de la deuda externa y sus síntomas negativos,<sup>27</sup> lo cual se van a reflejar en la educación y en la cultura.

Los cambios culturales se presentan con mayor nitidez durante los sesenta, pero desde la década anterior ya había manifestaciones culturales importantes: en Brasil, la primera bienal de Sao Paulo de 1951; en Argentina, la creación de grupos artísticos y el nacimiento de las revistas *Ver y Estimar* y *Nueva Visión*; en Chile, la proyección internacional de artistas como Roberto Matta Echurren; en México, el nacimiento de la Galería Proteo, del Salón de la Plástica Mexicana y, a partir de 1955, el rompimiento entre los muralistas y los jóvenes pintores. Comienzan los cambios con otros temas y otras expresiones, y con la integración al mercado internacional del arte.<sup>28</sup> Para algunos autores, la década de los cincuenta es significativa por la importancia de las actividades que se dieron en ese periodo. Jorge Alberto Manrique<sup>29</sup> piensa que fue el primer "viraje que la

---

<sup>27</sup>. Samuel Lichtensztein, *Capital financiero, deuda externa y políticas económicas en América Latina*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriente, 1985, p. 13.

<sup>28</sup>. Para mayor profundidad en estos aspectos veáanse los textos de Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia general de México*, vol. 3, México, Colegio de México, 1976, y de Shipra M. Goldman, "El imperialismo cultural en México y en Latinoamérica", en *Cultura y sociedad en México y América Latina*, antología, México, CENIDIAP, 1987.

crítica y el arte latinoamericano dieron en esos años". Para Felipe Herrera<sup>30</sup> son los años en los que en América Latina se presenta el impacto de la modernización. Marta Traba<sup>31</sup> decide que es la década de la *resistencia*. Fermín Fevre<sup>32</sup> afirma que a partir de 1950 se constituye lo más importante en el desarrollo del arte latinoamericano.

Posteriormente, en los sesenta, se organizan numerosos eventos que ayudaron al ingreso del llamado internacionalismo en la cultura. A decir de Marta Traba, los cambios de perspectiva que trajo la revolución cubana y el gobierno de Salvador Allende "desenterraron masas populares absolutamente sumergidas".<sup>33</sup> Estas transformaciones se dieron en el arte, la literatura, el cine y la música popular.

En los sesenta, los artistas buscaron la creación de otro tipo de eventos y de obras, y se entregaron abiertamente al mercado y a las formas internacionales. Aparecen diferentes movimientos e instituciones artísticas que le van a dar a

---

<sup>29</sup>. Jorge Alberto Manrique, "Crítica en Latinoamérica. Sintonía y disonancias", en *Simpatías y diferencias. Relación del arte mexicano con el de América Latina*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1988, p. 321.

<sup>30</sup>. Felipe Herrera, "Aspectos culturales de la integración latinoamericana", en *Atenea*, núm. 441, 1980, Chile, Universidad de Concepción, p. 183.

<sup>31</sup>. Marta Traba, "Arar en tierra", en *Artes Visuales*, núm. 3, verano de 1974, México, Museo de Arte Moderno, p. 7.

<sup>32</sup>. Fermín Fevre, "Artes visuales en el cono sur en los últimos treinta años (1950-1980)", en *Arte moderno en América Latina*, México, Taurus, 1985, p. 337.

<sup>33</sup>. Marta Traba, *op. cit.* p. 18.

América Latina un viraje de suma importancia. Se organizan las bienales de Córdoba (1962), Cali (1960), Medellín (1968) y México (1958-1960). Gracias a ellas se conocieron artistas y críticos, y con ello se produjo un mayor acercamiento y conocimiento entre unos y otros.

Las actividades innovadoras sobresalientes en los diversos países latinoamericanos fueron: en México, la fundación del Museo de Arte Moderno, la organización de los Salones Esso e Independiente, la presentación formal y conceptual del arte abstracto. En Argentina, según Fevre,<sup>34</sup> a principios de los sesenta aparece la *nueva figuración*, con el Grupo Cobra, y la *abstracción geométrica*, así como el *movimiento objetivista*; el Instituto Di Tella tiene un excelente desempeño en la agilización y el estudio de las artes.<sup>35</sup> Para Fevre el significado del arte chileno de los sesenta se presenta en tres artistas que por razones políticas viven en el extranjero: Roberto Matta Echaurren, Nemesio Antúnez y Enrique Zañartú; sus obras, según el autor, tienen bastante expresión autóctona. En opinión de este crítico, países como Venezuela, Perú y Uruguay apenas sobresalen en la década de los setenta.

En Cuba, con la revolución de 1959 se inicia una nueva manera de expresión cultural. La manifestación más importante

---

<sup>34</sup>. Fermín Fevre, *op. cit.* p.340.

<sup>35</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977, p. 157-158.

Gumucio y su análisis al cine de Jorge Sanjinés,<sup>41</sup> y el otro es León Frías y su compilación *Los años de la conmoción, 1967-1973*.<sup>42</sup>

Para Gumucio, el cine latinoamericano de los años sesenta, al que llama *nuevo cine latinoamericano*, se inicia desde 1958 con la película argentina *Tire dié*, y continúa con la boliviana *Revolución*. En Brasil *El cinema novo* nace con filmes como *Los fusiles*, *Barravento* y *Ganga zumba*, entre otros. En Cuba el inicio se da con el cine documental y los noticiarios. A finales de la década, Colombia, Uruguay y Chile se integran a esta modalidad. En Chile surgen realizadores como Littin, Aldo Francia, entre otros.

Según Gumucio, el cine mexicano de los sesenta es de poca importancia porque los realizadores jóvenes logran liberarse del sistema de producción hasta la década de los setenta. Sin embargo García Riera<sup>43</sup> afirma que en estos años el cine mexicano acude más a obras literarias que permiten hacer películas importantes: *El hombre de papel* (1963), *El gallo de oro* (1964), *Los cuervos están de luto* (1965) y *Viento negro* (1964).

---

<sup>41</sup>. Alfonso Gumucio Dagón, "El cine de Jorge Sanginés", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 4, diciembre-enero de 1977-1978, México, p. 40-51.

<sup>42</sup>. *Los años de la conmoción, 1967-1973*, entrevista con realizadores sudamericanos, Isac León Frías, compilador, México, Dirección General de Difusión Cultural-UNAM, 1979.

<sup>43</sup>. Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985, p. 254.

García Riera y Gumucio coinciden en que el cambio en el cine latinoamericano se presenta con la temática social y con filmaciones en exteriores.

En el prólogo de *Los años de la conmoción*, Isaac León<sup>44</sup> escribe más sobre Argentina que sobre el resto de los países latinoamericanos. Habla de sus cambios y del valor de su cine de autor, y anota películas como *Los inundados* y *Alias Gardelito*, *La hora de los hornos* como el grito de batalla de 1960. También describe el *cinema novo* de Brasil.

Para Isaac León las causas de los cambios del cine de los sesenta son tres: 1) la llegada de nuevos realizadores, actores, técnicos, productores y guionistas; 2) las nuevas concepciones políticas, económicas y expresivas que estas promociones aportan, y 3) las características económicas, políticas y sociales que imperan en toda América Latina. Estos cambios se presentan durante esta década en el nivel ideológico y económico: en lo económico, con el crecimiento que se produce en esos años; en el ideológico, con el departamentismo, como teoría socioeconómica. En estos años se distinguen corrientes como el populismo, el colonialismo y el marxismo.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>. Isaac León, prologuista, en *Los años de la conmoción. 1967-1973*, ed. cit.

<sup>45</sup>. Pablo González Casanova, "Las ciencias sociales en América Latina", en *Balance y perspectiva de los estudios latinoamericanos*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1985.

Los años de 1950 a 1970 son importantes para el desarrollo de la cultura, la política y la economía de América Latina, por las transformaciones que se presentan en la estructura de estos tres ámbitos. En lo cultural, se da la búsqueda de nuevas formas de expresión de los artistas plásticos, y el reconocimiento de los nuevos temas y mensajes de la literatura y el cine. En lo político, surge la reflexión de cómo se vivía y cómo se estudiaba a la sociedad. En lo económico, a pesar de que ya había un crecimiento del 5 %, la deuda externa aumenta a un porcentaje mayor. Según la CEPAL, citada por Sergio Bagú,<sup>46</sup> de 1960 a 1968 la deuda creció en millones de dólares de la siguiente manera: en Argentina, de 14781 a 22211; en Brasil, de 18239 a 43101; en México, de 1038 a 384229, sólo por citar a los más endeudados.

Resumiremos a continuación la situación de la economía, la política y la cultura durante la sexta y la séptima década.

En el aspecto económico, encontramos que en la quinta y sexta décadas hubo crecimiento y endeudamiento. Durante los primeros años de los sesenta se continuó con la misma situación, pero a partir de la segunda mitad de los setenta se presentan los principios de la crisis, que hará explosión a principios de los ochenta. Con ello, la cultura tuvo, en un

---

<sup>46</sup>. Sergio Bagú, "Industrialización, sociedad y dependencia en América Latina", en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, junio-diciembre de 1971, Chile, p. 172-197.



principio, un crecimiento gradual, y después hubo un estancamiento brusco por la disminución del presupuesto en diferentes áreas culturales y educativas.

Si sumamos a las cuestiones económicas los actos políticos y sociales, entenderemos más todavía lo ocurrido en el ámbito cultural.

Al hablar de la sexta década dijimos que la revolución cubana y el ascenso a la presidencia de Salvador Allende fueron actos que hicieron despertar a la sociedad latinoamericana. Sin embargo en los setenta se presentan otros sucesos, como la insurrección militar chilena que derrocó al régimen de Salvador Allende en septiembre de 1973, que producen consecuencias en los demás países del continente.

En su escrito "Las venas abiertas, siete años después", Eduardo Galeano afirma que: "El ciclo de profundos cambios durante el gobierno de Salvador Allende, las banderas de justicia que movilizaría a las masas obreras argentinas y flamearían alto durante el fugaz gobierno de Héctor Cámpora en 1973 y la acelerada politización de la juventud uruguaya, fueron todos desafíos que un sistema impotente y en crisis no podía soportar. El violento oxígeno de la libertad resultó fulminante para los espectros y la guardia pretoriana fue

convocada a salvar el orden."<sup>47</sup> El gobierno de Estados Unidos brindó apoyo a las dictaduras con armas y dinero.

Esa libertad que se manifiesta en diferentes ámbitos invita a la reflexión y al análisis. A decir de Pablo González Casanova, en la séptima década, con la Unidad Popular en Chile, se abre otra perspectiva de análisis que distingue entre política y poder, entre sistema político y estado, y se critica el sociologismo y el idealismo.

González Casanova anota que: "En los setenta, las creencias sociales de América Latina sufrieron aún muchas limitaciones y distorsiones ideológicas que pronto habrían de superar. Las categorías marxistas se usaron como modelos formales. Weber pareció dominar las investigaciones académicas sobre los modos de producción, sobre la dependencia, el estado-nación y la sociedad. Además del marxismo se presentaron otras teorías como el eurocomunismo y otras manifestaciones como la toma del poder de los sandinistas en Nicaragua en 1976. Sintetizando, en algunos sectores, se presenta una vinculación de la cultura académica con la lucha y la política del pueblo."<sup>48</sup>

Estos cambios políticos, económicos y de estudio de la sociedad son la pauta para que también se presenten otros de igual importancia en el sector intelectual y cultural, junto

---

<sup>47</sup>. Eduardo Galeano, "Las venas abiertas siete años después", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 4, diciembre-enero 1977-1978, México, p. 110.

<sup>48</sup>. Pablo González Casanova, *op. cit.*, p. 32.

con eventos culturales de los años sesenta hacen que latinoamérica entre al terreno internacional. Al respecto Damián Bayón anota que: "De unos años a esta parte América Latina está de moda en todo el mundo y -cosa más excepcional aún de moda entre nosotros mismos-. No nos engañemos. Ello se debe a tres factores preponderantes: primero a la política -buena o mala- de nuestros respectivos países; segundo, a la música popular; y tercero, en orden natural decreciente, al llamado *boom* de cierta literatura contemporánea."<sup>49</sup>

Otro aspecto sobresaliente de los setenta son los cambios que se presentan en los intelectuales latinoamericanos. James Petras, dice que "Las dictaduras de la década de los setenta jugaron inicialmente un importante papel en el cambio del mundo intelectual latinoamericano. En primer lugar asesinaron, encarcelaron o desterraron a muchos de los intelectuales señeros, particularmente a aquellos vinculados con actividades sociales. La clase intelectual, política y económicamente vulnerable estuvo crecientemente dispuesta a aceptar el financiamiento externo como una forma de supervivencia."<sup>50</sup> Con ello, cambiaron la administración y el enfoque en universidades y en otras instituciones de América Latina.

---

<sup>49</sup>. Damián Bayón. *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 9.

<sup>50</sup>. James Petras, "La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos", en *Suplemento del periódico La Jornada*, enero 4 de 1989, México.

Todas esto se va a reflejar en las manifestaciones artísticas, literarias y cinematográficas del continente, con acciones nuevas que van a ser de mucha trascendencia para los sectores académicos y sociales.

En Chile, durante el gobierno de Salvador Allende, la organización de las brigadas muralistas y el museo de solidaridad fueron los de mayor repercusión masiva, lo que también va a mostrar un nuevo espíritu latinoamericano. Fermín Fevre dice que en los setenta los pintores chilenos son "una nutrida generación en la que se destacan figuras principales. Entre ellos están: Gonzalo Cienfuegos, Claudio Bravo, Carmen Aldunate, Eugenio Dittborn, Mariano Riveros y Manuel Pérez."<sup>51</sup>

Respecto a Argentina, Fevre indica que a finales de los sesenta, concretamente en 1970, se cierra el Instituto Di Tella, en donde se realizaron grandes experiencias<sup>52</sup>. En los setenta se presenta el movimiento arte de sistemas, que daba más importancia al proceso de las obras que a las modalidades expresivas o al resultado final. Este grupo desarrolló su actividad en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires y fue el movimiento más sobresaliente en Argentina.

Al concluir la sexta década, los artistas de Brasil estaban en una situación ideológicamente represiva, lo cual los llevó a esconderse y silenciarse ante las nuevas

---

<sup>51</sup>. Fevre, Fermín, *op. cit.* p. 347

<sup>52</sup>. Fermín Fevre, *op. cit.* p. 342

perspectivas históricas que se presentaron en esa época. Respecto a Perú, Mirko Lauer señala que: "Un rasgo característico de la segunda mitad de los años 70 es la recuperación de caminos, colectivos y personales, hasta entonces postergados. Figuras de primera línea como Tilsa Tsuchiya, Cristina Gálvez, Eduardo Gutiérrez o Víctor Humareda llegaron por diversos caminos a la madurez artística..."<sup>53</sup>

El arte venezolano se va a acercar a lo realizado en Perú y Chile. Según Roberto Guevara<sup>54</sup> el arte de los setenta "se manifiesta por una doble condición de inconformidad y libertad". Por un lado están las expresiones de los grandes como Jacobo Borges y Jesús Soto y, por el otro, la inquietud de mayor acercamiento y comunicación entre artistas y espectadores. Surgen grupos de artistas que se involucran con el público y salen a la calle. Todo esto se dio paralelo a una revisión en busca de nuevas propuestas, lo que después se refleja en la cerámica, el grabado, la fotografía, el dibujo, la conceptualización.

En México esta década también es de suma importancia. Las actividades artísticas y los cambios que hubo lo demuestran. Se inaugura el Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Fernando Gamboa; se da más importancia al arte

---

<sup>53</sup>. Mirko Lauer, "Artes visuales en el Perú 1950-1980", en *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 236.

<sup>54</sup>. Roberto Guevara, "Artes visuales en Venezuela (1950-1980)", en *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 215.

latinoamericano con la edición de la revista *Artes Visuales*, donde se incluyen artículos referentes a este tema. Aunque esta publicación duró poco tiempo, 1973-1981, es muy valiosa para los estudiosos de la cultura artística. Otros aspectos culturales fueron el impulso de las casas de cultura y museos regionales a lo largo del país, y el auge de la competencia en el terreno de las artes, con el subsidio de industriales como los grupos Alfa y Visa de Monterrey. Hacia finales de los setenta los salones nacionales de pintura y fotografía tienen una gran fuerza. Surgen, además, los grupos SUMA (1976), Proceso Pentágono (1968), y Taller de Arte e Ideología (TAI, 1975), con objetivos semejantes: mayor contacto social (en contra del mercantilismo del arte) y salir a expresarse fuera de las galerías. Respecto a ellos Damián Bayón afirma que son "grupos de carácter colectivo urbano y que en general se inscriben deliberadamente en la crítica social o política de izquierda. Formalmente, se trata de mezclas de cierto expresionismo con elementos pop y actitudes conceptuales."<sup>55</sup>

En el cine latinoamericano también se presentan cambios sustanciales. Según José Agustín Mahieu, algunos países todavía no tienen una gran industria cinematográfica y se quedan en intentos, como en Bolivia con el cine de Jorge Sanjinés, Perú con su enfoque indigenista y Cuba con su producción estatal de filmes documentales y didácticos.

---

<sup>55</sup>. Damián Bayón, "Artes visuales en México", en *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 183.

Respecto a Chile, el cine que nace con Miguel Littin y Patricio Guzmán, a finales de los sesenta y que continúa a principios de los setenta, se interrumpe con el golpe militar de 1973.

En Brasil y Argentina: "Después de un intento de renovación e identificación propia, producidos en la década de los sesenta -el llamado nuevo cine argentino y sobre todo el *cinema novo* brasileño-, una línea de renovación y a veces de ruptura tiene lugar en los últimos años."<sup>56</sup> Cosme Alves sostiene que en los setenta el *cinema novo* desciende sensiblemente<sup>57</sup> cuando se incrementa la censura con la ley institucional de 1968. Las corrientes que imperan son tres: las pornochanchas, o filmes pornográficos; la marginal, que es la menor; y las alternativas con cineclubes, dirigidos a un público universitario. En opinión de Mahieu<sup>58</sup> los filmes brasileños de mayor calidad fueron los de Carlos Diegues, *Xica de Silva*, de 1976, y *By by Brasil*, de 1979; y los de Nelson Pereira Tenda dos milagros, de 1977, y *Na estrada da vida*, de 1980.

En Argentina, dice Netto Alves, el cine es reflejo de los criterios de la dictadura militar, la cual se caracteriza

---

<sup>56</sup>. José Agustín Mahieu, "Algunas aproximaciones al cine iberoamericano actual", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 381, marzo de 1982, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 652.

<sup>57</sup>. Cosme Alves Netto, "Cine brasileño: contradicciones", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 1, México, UAM/SEP, 1988, p. 181-188.

<sup>58</sup>. José Agustín Mahieu, *op. cit.* p. 652-653.

"por la vigencia de mecanismos de destrucción y entrega de la economía y la cultura".<sup>59</sup> La producción cinematográfica sufre cierto deterioro por la censura, los secuestros, los exilios (de realizadores como Kuhn, Ríos y Cosarinski) y las desapariciones. Sin embargo, se mantiene a pesar de los problemas, y se hacen buenos filmes como *Ese infierno tan temido*, de Raul de la Torre, y *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain. Las películas tradicionales continuaron en la búsqueda del beneficio económico.

La situación en México es distinta. Aun cuando no tuvo dictadura militar, la represión de Tlatelolco de 1968 suscitó que en el gobierno de Luis Echeverría se presentaran transformaciones políticas y culturales. En el cine de 1970 a 1976, destacan dos grupos: *los independientes*, ubicados en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, y *los oficiales*, que intentaban hacer un cine comprometido con el Estado. Según García Riera,<sup>60</sup> las producciones del CUEC más representativas son: *Cráter* (1971), *El cambio* (1971) y *Meridiano 100* (1974), de Alfredo Joskowicz; *Quizá siempre sí me muera* (1970) y *Caminando pasos caminando* (1976), de Federico Weingarchofer; y *De todos modos Juan te llamas* (1975), de Marcela Fernández Violante.

---

<sup>59</sup>. Edgardo Pallero, Bebe Kamin y Manuel Martínez Carril. "La industria del cine en Argentina, Chile y Uruguay", en *Nuevo cine latinoamericano*, México, UNAM, 1986, p. 79.

<sup>60</sup>. Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 312-313.



Las creaciones oficiales parten de un plan de reestructuración, en el que el Estado controla los créditos, la producción, la distribución y la exhibición de los filmes,<sup>61</sup> y busca mejorar la calidad de las películas. José Agustín opina que hay excelentes creaciones como *Los albañiles* de Jorge Fons, *El lugar sin límites* de Ripstein y *Canoa* de Felipe Cazals, entre otras. Para Carlos Monsiváis hay,<sup>62</sup> además de las de buena hechura, anotadas por José Agustín, otras aceptables, como *El castillo de la pureza* de Ripstein, y algunas deleznable, como *La isla de los hombres solos*. Ya inmerso el país en la crisis económica iniciada a mediados de los setenta, la iniciativa privada retorna y el Estado abandona, casi en su totalidad, la producción cinematográfica. En 1977, los productores privados realizan de 40 a 50 películas y el Estado sólo 5.<sup>63</sup>

Los cambios que se dieron en el arte y en cine no se muestran con la misma fuerza en la literatura. Según la crítica, la literatura de América Latina tiene reconocimiento internacional, pero continúan los mismos escritores: Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Carpentier,

<sup>61</sup>. Alma Rossbach y Leticia Canel, "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 2, México, UAM/SEP, 1988, p. 103.

<sup>62</sup>. Carlos Monsiváis, "El Cine Nacional", en *Historia general de México*, vol. 3, México, El Colegio de México, 1976, p. 458-459.

<sup>63</sup>. Alma Rossbach y Leticia Canel, *op. cit.*, p. 177.

Borges, Paz, etc. A decir de Elena Poniatowska "Los escritores de América Latina no han hecho nata(sic)".<sup>64</sup>

Otros estudiosos y escritores coinciden con esto. Por ejemplo, para Miguel Donoso "Estamos construyendo una identidad bastante fuerte, una unidad dentro de la variedad de América Latina... Sin embargo tengo mucha fe en que se siga desarrollando."<sup>65</sup> Sergio Fernández opina: "la novela mexicana de hoy la considero valiosa en tanto que es un experimento y nada más que un experimento. Y allí estamos todos en general."<sup>66</sup>

Además de la poca veta de creadores, durante estos años hay cambios en la escritura y una crisis política que destruye los proyectos de cambio. Con la terminación de la Unidad Popular en Chile en 1973, y el fin de la revolución nacional de Perú en 1975: "el rol intelectual creativo no podía sino retornar a su más cierta dimensión crítica. La persecución, el exilio, la desmorolización política, son la dura experiencia social del escritor..."<sup>67</sup>

Estos y otros hechos hacen que los textos cambien, que no se produzcan por y para el goce de la lectura, sino para que el lector se asocie a un discurso según su mensaje histórico,

<sup>64</sup>. Dimas Lidio Pitty, *Realidades y fantasmas en América Latina*, México, INBA, 1975, p. 146.

<sup>65</sup>. Dimas Lidio Pitty, *op. cit.*, p. 69.

<sup>66</sup>. Dimas Lidio Pitty, *op. cit.*, p. 113.

<sup>67</sup>. Julios Ortega, "La literatura latinoamericana en la década del 80", en *ECO*, núm. 215, septiembre de 1979, Bogotá, Colombia, p. 538.

político y social, que sea un receptor activo. Así encontramos que para Tomás Eloy Martínez<sup>68</sup> los cambios se presentan en obras como *Terra nostra*, de Carlos Fuentes; *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, y *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa.

Esta revisión de los sucesos más sobresalientes fue bastante general, por lo que es oportuno hacer un recuento con el fin de comprender mejor por qué en la séptima década se inicia el análisis del arte latinoamericano como un todo.

En los años cincuenta se inicia el ingreso a la modernidad con otras formas de expresión. Cambia la perspectiva de creatividad y de análisis: se pasa de la búsqueda de lo propio a la modernidad, a la aceptación de formas externas y al mercado. Con ello, también, hay otra actitud de la crítica hacia las artes y hacia otras disciplinas.

Los sesenta es el momento de la entrega al mercado artístico en busca de la internacionalización, para lo cual se organizan en diferentes países bienales y salones

---

<sup>68</sup>. Tomás Eloy Martínez, "La batalla de las versiones narrativas, la imaginaria y la historia en la novela de los años setenta", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXIII, núm. 8, 1986, Colombia, Banco de la República, p. 21-23.

internacionales; se inauguran museos y galerías. En el cine, la literatura y el canto se dan a conocer grandes directores y poetas, que se suman a esta internacionalización. De esto resulta lo que se conoce como el *boom* de la literatura y el despegue del canto y del cine en América latina.

La situación económica de la sexta década y las características del cine, la literatura y el arte son indicadores de que los sucesos culturales están relacionados con las acciones políticas y sociales que se inician en la quinta década.

La séptima década es paradójica: son los años de inconformidad y libertad, los años de represión y exilio, de lucha y solidaridad; pero también son de cambios sociales y culturales, de crecimiento y crisis económica. A mediados de esta década se tiene una economía en desarrollo y el inicio de la crisis; la inconformidad y libertad se muestran con la apertura que se hace en Chile con Salvador Allende y se extiende hacia otros países en el campo de las ciencias sociales y otras áreas. El exilio y la represión se encuentran principalmente en Argentina y Brasil, lo que hace que se detenga su producción artística y decaiga la calidad del cine. Aun cuando hubo solidaridad entre diferentes grupos sociales y en diferentes disciplinas, la literatura tiene una función importante con los cambios de perspectiva que presenta al abocarse a situaciones más específicas.

Los cambios que se realizaron en la séptima década son de reacomodo y cuestionamiento de lo que se hacía y de lo

realizado hasta esos momentos en las artes, la literatura, el cine y las ciencias sociales, entre otros aspectos culturales de América Latina. Este reacomodo y cuestionamiento se debe al gran impulso que se da a las diferentes áreas culturales, por la situación económica y social que se presenta.

Aunque para algunos investigadores en la séptima década se da el inicio del fenómeno de la deuda externa, en esos años los grupos financieros obtienen una mayor concentración económica y, según Lichtensztein, a principios de esa década (1973) ocurre su apogeo. Indica que:

"En el transcurso de la década del 70, a nivel de distintos países latinoamericanos, pero con mayor notoriedad en aquellos que se han visto sometidos a procesos de ajuste y reestructuración (Argentina, Chile, Perú y Uruguay), han prosperado y adquirido poder algunos nuevos y viejos grupos financieros nacionales. Su enlace con corporaciones y bancos privados internacionales, así como su papel fundamental en los procesos de concentración."<sup>69</sup>

Este crecimiento económico produjo cambios sustanciales en la cultura de América Latina. Néstor García Canclini anota que la década de los setenta es de gran auge cultural para la región, ya que surgen la extensión educativa, la creación de ministerios de cultura, los planes nacionales, los talleres musicales, literarios y plásticos, la expansión de la iniciativa privada, el crecimiento del mercado artístico y la

---

<sup>69</sup>. Samuel Lichtensztein, *op. cit.*, p. 24.

concesión del espacio a las fundaciones culturales. Señala que "comienza a encararse en América Latina la creación de ministerios de cultura, se formulaban por primera vez planes nacionales para este campo, los Estados realizan lo que Sergio Miceli denominó, refiriéndose a Brasil, la construcción institucional del área cultural."<sup>70</sup>

Respecto al arte dice que "En América Latina la debilidad del mercado artístico sigue dejando espacio a muchas fundaciones culturales promovidas por una persona o una familia, que sostienen algunas actividades más costosas o con menos capacidad de autofinanciamiento (artes plásticas, teatro y ópera)."<sup>71</sup>

Entre los organismos privados que nombra están Televisa de México, Jorge Glusberg como empresario, fundador y director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Argentina, y la Fundación Matarazzo de Brasil.

Las actividades culturales de estos organismos son positivas por el crecimiento de las exposiciones, pero también tienen el riesgo de que se presenten más como negocios redituables en vez de dar a conocer a los creadores al margen de las ganancias económicas.

El crecimiento se detiene a mediados de la década por lo que disminuye el apoyo que hasta esos momentos se había dado a los diferentes organismos culturales.

---

<sup>70</sup>. Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, p. 15.

<sup>71</sup>. Néstor García Canclini, *pp. cit.*, p. 29.

García Canclini afirma que se restringe el gasto destinado a servicios públicos y a programas culturales. Afirma que "a mediados de los setenta la crisis económica internacional y las dificultades internas de los gobiernos democráticos fueron ahogando las expectativas desarrollistas y socializantes... Simultáneamente, se restringe el gasto público en servicios sociales; entre ellos, el financiamiento de programas educativos y culturales, y las inversiones para investigación científica."<sup>72</sup>

Para los estudiosos del arte latinoamericano, la consecuencia de estas condiciones económicas y culturales fue, en un principio, una oportunidad para conocerse, discutir y reflexionar acerca de la situación de las manifestaciones artísticas en esos momentos: para indagar cuál había sido la trayectoria del arte durante las décadas anteriores, y analizarlo desde diferentes perspectivas que hasta entonces no se habían practicado en América Latina. Los estudios parten de una cuestión que no es posible dejar de lado: el financiamiento. El apoyo se dirige hacia diferentes medios: la organización de exposiciones y concursos, la realización de coloquios, la edición de libros y revistas.

Como ya se anotó, la estabilidad económica permitió el crecimiento de la cultura con la creación de museos, galerías, coloquios, libros y revistas en diferentes países de América Latina. Los resultados de esto fueron exposiciones

---

<sup>72</sup>. Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 39.

y coloquios, así como la publicación de libros y revistas, donde se analizaron las artes de ese entonces y de años atrás. Algunas de las ediciones de mayor impacto fueron las revistas especializadas *Artes Visuales de México*, *Arte en Colombia de Colombia*, y las de cultura general: *Plural* y *Arte, Sociedad, Ideología de México*, que trataban sobre la literatura, el cine y las artes visuales. Estas publicaciones se dedicaban principalmente al arte de su lugar de edición, aunque también se interesaron en las actividades de América Latina. Así lo demuestran sus artículos, ensayos y entrevistas, y las declaraciones de sus objetivos.

En *Artes Visuales* se dice que la revista "viene a satisfacer uno de los anhelos de todo museo de arte moderno: contar con un órgano impreso que complete, encauce y consolide los efectos de las exposiciones y sirva de tribuna y de información a los estudiosos de las cuestiones artísticas y al público en general, tanto en el plano nacional como en el mundial, así como en el latinoamericano que cada día recobra su importancia."<sup>73</sup>

Los editores de *Arte en Colombia* (1976) anotan que "no es una revista sobre arte colombiano. Es una revista sobre la discusión que el arte despierta en Colombia, y en los que por compartir muchas de las características de la situación colombiana, pueden participar en esa discusión. Por eso

---

<sup>73</sup>. Carla Stellweg, "Presentación", en *Artes Visuales*, núm. 1, invierno de 1973, México, Museo de Arte Moderno, p. 1.



abrimos nuestras páginas a los latinoamericanos, y a todos aquellos que compartan nuestra inquietud."<sup>74</sup>

*Arte, Sociedad, Ideología* tiene afinidades con estas dos, busca "dar testimonio de la creación cultural desde una perspectiva latinoamericana, poniendo de relieve sus formas, inserción e influencia en el proceso histórico.

Aportar a la interpretación científica de la historia del arte y la cultura en América Latina".<sup>75</sup>

*Plural* no plantea sus objetivos pero, en su contenido considera el arte como un área de estudio e interpretación, aunque cuenta con más textos sobre literatura.

En cuanto a libros, como ya veremos, la mayor parte corresponde a instituciones de diversos países. Sin embargo hay dos que son resultado de reuniones de estudiosos que buscan evaluar el arte de América Latina desde diferentes perspectivas. Uno de éstos son las actas del simposio de Austin, cuyo tema y título del libro fue *El artista latinoamericano y su identidad*. Según Bayón, lo que se busca "es lograr esa consecuencia crítica del arte latinoamericano, de la que habla admirablemente Octavio Paz en las páginas que abren este libro, aunque sea refiriéndose a la literatura, verdadero caso paralelo del nuestro."<sup>76</sup>

<sup>74</sup>. "Presentación de *Arte en Colombia*", en *Arte en Colombia*, año 1, núm. 1, junio de 1976, Bogotá, Colombia, p. 7.

<sup>75</sup>. *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 1, junio-julio de 1977, México, p. 4.

<sup>76</sup>. Damián Bayón, "Prefacio del relator", en *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1977, p. 17.

El otro fue el segundo de una serie dedicada a América Latina, que contó con el apoyo de la UNESCO, y que fue editado por este organismo internacional y por la editorial Siglo XXI. Este libro nació por el interés de la UNESCO por estudiar y considerar la cultura latinoamericana "como un todo, integrado por las actuales formaciones políticas nacionales. Esta exigencia ha llevado a los colaboradores del proyecto a sentir y expresar su región como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que sólo los intelectuales latinoamericanos son llamados a participar en él."<sup>77</sup>

De acuerdo con Patricio Tupper, el apoyo de la UNESCO,, se inicia en la séptima década: "en septiembre de 1970, en una conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales realizadas en Venecia, la UNESCO retomó el sentir de numerosos delegados que plantean la necesidad de encontrar nuevos medios para financiar el progreso cultural de los países en vías de desarrollo".<sup>78</sup> Un ejemplo es la colección *América Latina en su Cultura*, la cual es el resultado de diferentes reuniones en donde se discute y se cuestiona lo

---

<sup>77</sup>. "Prefacio", *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores/UNESCO, 1974, p. 1.

<sup>78</sup>. Patricio Tupper, "Financiar la cultura, desafío para la comunidad internacional", en *Arte en Colombia*, núm. 39, febrero de 1989, Bogotá, Colombia, p. 62.

realizado hasta esos años en la literatura, la música y el arte en América Latina.

Esta revisión histórica, bastante general y apretada, de las características del desarrollo y cambios de la cultura latinoamericana nos permite conocer las causas del interés por estudiarlo como un todo, y es útil como guía para arribar al conocimiento y cuestionar lo que se hace, el por qué, el para qué, el dónde y el quién lo hace.

3. ELEMENTOS DEL SISTEMA DE  
COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA  
CRÍTICA DEL ARTE  
LATINOAMERICANO

El estudio de la comunicación casi siempre se hace parcialmente: de un elemento (emisor), de dos (emisor-receptor), de tres (emisor-mensaje-receptor) o de varios (emisor-mensaje-medio-receptor). También se hace indistintamente: primero el mensaje, el medio o el emisor, dependiendo del tipo de comunicación de que se trate.

Debido a la interdependencia que hay entre los elementos de la comunicación, podría comenzarse con cualquiera. Sin embargo, para facilitar la comprensión del tipo de comunicación que hacen los críticos y/o historiadores de arte, iniciaré con la descripción de los actores de la comunicación, sus expresiones y sus representaciones; después continuaré con los instrumentos y finalizaré con las mediaciones y los tipos de comunicación utilizados.

### **3.1. Actores**

En páginas anteriores se dijo que los actores son aquellas personas que entran en comunicación con otros actores y, también, los que por su intervención en el proceso comunicativo excluyen o modifican los datos de referencia proporcionados por los otros actores. Se anotó que éstos se dividen entre los que se sirven de la comunicación y los que sirven a la comunicación. Los primeros son los responsables directos de la circulación y el consumo, como los escritores y los lectores, los artistas y los observadores. Los segundos

son los que ponen en circulación la información elaborada por otros actores y afectan los datos de referencia del receptor. Por ejemplo los críticos de cine o de arte.

Los críticos e historiadores de arte están ubicados entre los actores que sirven a la comunicación, por su interpretación y estudio de las obras, la trayectoria de los artistas y sus propuestas de significación del arte latinoamericano en diferentes épocas y movimientos artísticos; propuestas que son guías para el receptor para el conocimiento del arte de este continente.

Distinguimos trece actores de este tipo: cuatro de México, cuatro de Argentina, dos brasileños, uno peruano y dos cubanos. Ellos, con semejanzas y diferencias, encarnan determinada perspectiva de lo que es el arte: cómo hay que observarlo, qué es lo que hay que decir de él, para qué se hace arte y hacia dónde nos conduce. Estas perspectivas presentan distintos modos y pareceres ideológicos sobre el arte en general y el latinoamericano en particular.

Hay quienes participan de la fusión histórica y formal del arte, sin ninguna relación sociopolítica; quienes lo consideran como parte de lo social, quienes lo conciben como liberación respecto de la imitación y del sojuzgamiento, resistencia y expresión de autenticidades; quienes se inclinan por que el latinoamericano sea un arte internacional, independientemente de lo que exprese, en tanto lo más importante es cómo se hace; los que hacen un cuestionamiento sociológico y formal; los que opinan que hay

poco que enjuiciar del arte latinoamericano porque desde que se hace en este continente ya es latinoamericano; quienes creen que para entenderlo hay que conjuntar todos los elementos que intervienen en el hacer artístico, desde sus inicios hasta sus reproducciones; quienes piensan que es un acto individual, pero que forma parte de un sistema cultural y económico, que a la vez forma parte de una estructura ideológica, política y económica determinada; quienes opinan de la carencia de un método para su estudio; quienes dicen que las imágenes son medios de dominación y que hay que buscar medios de liberación; quienes hacen una evaluación histórica que concatene aspectos políticos, sociales y culturales del arte; quienes opinan que lo mestizo y lo popular es lo que caracteriza a la cultura latinoamericana.

Estos estudiosos presentan la pauta que debe seguirse sobre un artista, una manifestación, una corriente, un estilo o una moda, al hacer una evaluación del comportamiento artístico de América Latina, y expresar sus opiniones, críticas y sugerencias para formar y reconocer un arte auténtico, así como las influencias e imitaciones.

Estos actores sirven a la comunicación no sólo con enfoque histórico y crítico, sino también con reflexiones y propuestas social. Esta diversidad de criterios para enjuiciar al arte y los artistas puede dividirse en dos.

1. Los que representan al investigador con interés por reconocer el significado formal e histórico del arte. En este apartado están Damián Bayón, Rita Eder, Manuel Felguérez y

Jorge Alberto Manrique, por ser su principal campo de estudio. Ellos son investigadores que se acercan al análisis histórico contextualizando al arte; lo evalúan más allá de lo meramente formal, pero esto sólo se percibe superficialmente; les falta profundizar en lo social, lo comercial y lo ideológico, entre otros aspectos.

2. Los que representan al investigador con interés para discernir, lo comercial, lo político, lo cultural, lo ideológico, con expresiones populares y sociales en el arte, sin marginar la cuestión formal. Aquí se ubican Juan Acha, Aracy Amaral, Edmundo Desnoes, Néstor García Canclini, Adelaida de Juan, Federico de Morais, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Romero Brest y Marta Traba.

### 3.2 Expresiones y representaciones

Recordemos que las *expresiones* son informaciones acerca de algo o alguien con el fin de dar a entender su contenido, y que las *representaciones* son la organización de esas informaciones con el objetivo de darle un sentido específico.

A continuación se describen las expresiones y representaciones que los actores hacen sobre el arte latinoamericano. Los actores se ordenaron en orden alfabético, de acuerdo con las perspectivas marcadas líneas.



### 3.2.1. Damián Bayón

Se registran seis escritos de Damián Bayón sobre América Latina publicados de 1974 a 1978.

Uno de los primeros fue *Aventura plástica en Hispanoamérica*.<sup>79</sup> En él, el autor analiza las manifestaciones plásticas desde 1940 hasta 1972. Inicia con el análisis de los años cuarenta y prosigue con un breve comentario de los sesenta y setenta. Anota que de unos diez años a la fecha América Latina está de moda en todo el mundo y entre nosotros mismos, gracias a las cuestiones políticas, a la música popular y al boom literario, aunque nosotros no nos conocemos bastante porque nos ignoramos los unos a los otros. De sus objetivos, dice que su papel es proponer nombres, actitudes. Afirma que le interesan las tendencias, las soluciones que distintos hombres han dado a planteamientos similares o diferentes; que ya no se puede escribir libros contemporáneos con contenidos pretéritos o con referencias a problemas que no son nuestros.

En su libro Bayón hace un recuento de los artistas más sobresalientes y los que apenas van en ese camino, sus influencias externas e internas; los movimientos más importantes nacidos en México, Cuba, Chile, Venezuela; así como el ideal del arte de vanguardia internacional en Argentina y Uruguay. Su estudio incluye el despertar de la autoconciencia, México en los años cuarenta, el

---

<sup>79</sup>. Damián Bayón, *Aventura plástica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

internacionalismo de Río de la Plata, los artistas consagrados, la pintura fantástica, los geometristas, la nueva figuración, los cinetistas y los neogeometristas, y lugares como Buenos Aires y la zona andina, etc..

Ya que son demasiados los artistas que nombra y analiza, solamente anotaremos algunos nombres y lugares. De México, los más sobresalientes en los años cuarenta son Rufino Tamayo, Juan O'Gorman, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Alfonso Michel, Francisco Goitia y Carlos Mérida. Con respecto al muralismo dice que se le atacó por lo que había llegado a ser, no por lo que había sido. Analiza el papel del periódico *El Machete*. Sobre Carlos Mérida opina que hay en él una tendencia geométrica sensible más o menos abstracta. De Tamayo dice que es simpatizante de las maneras europeas, pero no las remeda, las asimila y las integra a la esencia mexicana.

Respecto a la pintura fantástica nombra a Remedios Varo y a Leonora Carrington. Entre los abstractos incluye a Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Gunther Gerzso, Juan Soriano y Pedro Coronel. No menciona representantes mexicanos del geometrismo. En la nueva figuración coloca a Alberto Gironella y a José Luis Cuevas. Considera audaces y sensibles a Nieto, Brian Nissen, Arnaldo Coen, Rafael Coronel, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Pedro Friedeberg, Xavier Esqueda; de ellos describe su obra, colores, formas, técnicas, imágenes, etc.

Para Bayón, el arte de México refleja un alto grado de indigenismo y folklore, y de avance político, en el que se impone el mundo natural de la fauna y la flora. Sin embargo, debido al muralismo y al indigenismo no se quiso o no se supo marcar, a su debido tiempo, por las rutas de la abstracción, una prevención contra lo foráneo.

Acerca de Argentina, explica los sucesos en los años cuarenta y cincuenta, su internacionalismo, el surrealismo, el geometrismo, la nueva figuración, el pop, los happenings, los comprometidos políticamente y los neogeometristas.

Al señalar quiénes son los participantes en cada uno de estos movimientos continúa con su mismo método de marcar trayectorias, formas, colores, exposiciones, inquietudes e influencias en los artistas.

A diferencia de México, los artistas argentinos Gómez Cornet y Emilio Pettoruti, y los uruguayos Barradas y Torres García, por ejemplo, buscan un arte de vanguardia internacional. De ahí el internacionalismo del sur del continente. Esto se presenta con artistas que estudian fuera de su país y con aquellos que aprenden en él. Algunos ejemplos que nombra Bayón son: Figari en su país y Torres García en Europa. Otros que se incluyen en el internacionalismo son Buttler, Basaldua, Raquel Forner.

De los sucesos importantes de los años cuarenta y cincuenta, el autor anota que en 1939-1940 se crea el grupo Orión en Buenos Aires con tendencias surrealistas, se inicia la aventura del arte abstracto y la batalla contra la

figuración. Todo esto empieza con el primer número de la revista *Arturo* en 1944. Posteriormente, a finales de los cuarenta, se abren nuevas galerías como la del italiano Alfredo Bonino, y aparecen publicaciones como *Argentina Libre* y *Ver y Estimar* (1948-1955). Surgen críticos como Romero Brest y Marta Traba, ésta, dice Bayón, fue una aliada incondicional y una polemista exagerada y tendenciosa que ayudó a sacudir la modorra cultural latinoamericana. A partir de 1949, indica Bayón, habrá un gran éxodo, por ejemplo, Maldonado va a Europa y entra en contacto con Max Bill y en 1952, por iniciativa de Aldo Pellegrini, se unirá a otros y realizará dos exposiciones clásicas de arte abstracto. En 1955 se funda la Asociación Arte Nuevo que agrupa a los concretos independientes y a los abstractos libres. En 1951 Maldonado funda la revista *Nueva Visión*, principal vehículo de información en lengua española de la vanguardia plástica.

Después, el autor anota las obras y estilos, la personalidad artística de los abstractos y figurativos, Víctor Chab, Marcelo Bonevardi, Luis Barragán, Ideal Sánchez, Leopoldo Presas, Vicente Forte, etc.

Respecto a la opinión de la crítica sobre el internacionalismo y el abstraccionismo, dice que Adelaida de Juan y Edmundo Desnoes juzgan la posición de los artistas que hacen arte abstracto, pero que América del sur, sin duda, ha contribuido a cambiar ciertos esquemas que el nacionalismo parecía haber tenido dominados para siempre.

"Yo también soy América. No caigamos -los propios interesados- en los clichés que nos cuelgan los extranjeros", termina diciendo Bayón.

También escribe de los geometristas y los cinetistas argentinos, describe la actividad de Julio Le Parc y el grupo Recherche D' Art Visuel, sus exposiciones en 1964, 1968 y 1972. Los otros argentinos de los que habla son Horacio García Rossi, Hugo Demerco, Gregorio Bardánega, Luis Tomasello, entre otros.

Acerca de la nueva figuración nombra las exposiciones en Buenos Aires de 1961 y 1962 con Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega. Del pop art, indica que aun cuando es eminentemente norteamericano, lo hacen Marta Minujín, Delia Canela, Pablo Misejean. Después señala la actividad en el happening y el papel del Instituto Di Tella con Romero Brest en los sesenta, y en 1966 con el arte de los medios.

Otros aspectos que trata Bayón son la pintura comprometida políticamente y los neogeometristas. Los primeros están representados con Antonio Berni, de formación izquierdista, Carlos Alonso y los integrantes del Grupo Espartaco. Bayón dice que en Argentina han pasado más cosas y en menos tiempo que en el resto de América: tres grandes olas en la década de los sesenta (la nueva figuración, el pop, los happenings) y un acontecimiento racional (la abstracción). Nombra artistas y da información sobre sus actividades, formación y trayectoria.

Respecto a Venezuela, dice que a principios del siglo XX tiene una pintura tradicional de paisaje en la escuela de Caracas con artistas como Cavre y Monsonto; con el regreso de Reverón en 1921, éste descubrirá su propia autenticidad, su personaje principal, la luz, lo tropical. Aunque nombra a otros artistas como Héctor Poleo, indica que 1949 es el momento en el que se desprende y comienza a escribirse la historia de la pintura venezolana tanto en Caracas como en París. Surgen Los Disidentes con los artistas Guevara Moreno, Alejandro Otero, Oswaldo Vigas, Omar Carreño, etc. El tema de estos pintores parecía ser la abstracción violenta, de donde se definieron dos corrientes: el cinetismo y el geometrismo neoplatista. Paralelamente aparecía "el estilo de las brujas", cuyos practicantes eran Omar Carreño, Jacobo Borges y Oswaldo Vigas, entre otros.

1956 es, sigue Bayón, una fecha importante para los nuevos movimientos en Venezuela. Nace el Grupo Sadio, conectado con la revista *El Techo de la Ballena*, el grupo Tabla Redonda, la revista *Crítica Contemporánea* y la revista *Cuarenta años a la sombra*. Además, en 1957 aparece la vanguardia figurativa constituida por Jacobo Borges, Régulo Pérez y Manuel Espinoza.

Bayón describe también el figurativismo moderno, el arte abstracto lírico, semifigurativo y el geometrismo en Venezuela. Anota a Carlos Raúl Villanueva, Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz Díez, Omar Carreño y otros.

En cuanto a Perú dice que ahí las ideas de Mariategui paralizan al arte, que José Sabogal y su indigenismo es la tabla de salvación, con la exaltación de los valores propios. Otra manifestación peruana es el arte abstracto con Fernando de Szyszlo al frente.

En Bolivia, dice Bayón, como en Ecuador, México y Perú, la exaltación de los valores propios con el indigenismo y el folklore son predominantes en el arte.

Los pintores de Bolivia que menciona son Cecilia Guzmán de Rojas, Jorge de la Reza y Rodolfo Ayoroa. De Nicaragua solamente anota a Armando Morales y de Ecuador a Oswaldo Guayasamín.

Respecto a Cuba, indica que se distingue por su carácter negro en la literatura, con Wilfrido Lam en la pintura, con Amelia Peláez con sus dibujos en grandes líneas con alusiones locales, trópico, alegría, traspuestas al idioma plástico modernúm. Otros pintores anteriores a la revolución son Mariano Rodríguez y Fayad Jamis. Entre los inclasificables dice que está René Portocarrero.

Escribe que después de la revolución y por las necesidades de alfabetización, vivienda, etc., se ayudaron de dos clases de "afichismo", suprimiendo la publicidad capitalista, los avisos callejeros y las enormes vallas. Indica que los diseñadores cubanos han llegado a atribuir un sentido nuevo, dentro de un contexto nuevo, a proposiciones ópticas y mentales que corren ya por todo el mundo. Entre las instituciones está la Comisión Nacional de Cultura, la Casa

de las Américas, la Unión de Escritores y Artistas, el Instituto Cinematográfico. Los artistas que nombra son Raúl Martínez y Alfredo Rostgard, entre otros.

Acerca de Chile, continúa Bayón, antes de los cuarenta, los artistas que llegaron de fuera como Roberto Matta Echaurren y Nemesio Antúnez formaron el grupo Montparnasse, grupo con una conducta internacionalista. Enseguida describe a Ernesto Barreda como surrealista, pero también como inclasificable. Respecto a la pintura comprometida políticamente y el afichismo al servicio de la revolución, dice que lo único que les sale bien a los chilenos son los afiches. Sin embargo, habla del trabajo de Roberto Matta Echaurren, Nemesio Antúnez, Zañartu, entre otros, quienes no se han apartado un milímetro de su propia ruta, sin otro compromiso que no sea el artístico. En cambio José Balmes y Gracia Barrios han tenido un arte que en principio servía a la revolución pacífica chilena.

Referente a Colombia, cuando habla del abstraccionismo nombra a artistas como Alejandro Obregón, Wiedemann y Eduardo Ramírez Villamizar. Entre los que para él son inclasificables -por su no conformismo e independencia- están Fernando Botero y a Enrique Grau. De los audaces y sensibles anota que éstos están relacionados con mecenas como Cartón de Colombia, en Calí, y los textiles Coltejer en Medellín, los cuales convocan a exposiciones e invitan a artistas, entre los que sobresalen Luis Caballero, Edgar Negret, Eduardo Ramírez



Villamizar, Bernardo Salcedo. Entre los geometristas incluye a Omar Rayo.

Bayón utiliza el mismo método al describir las obras y trayectorias de los artistas latinoamericanos: estudios, influencias exposiciones, premios, formas, colores, corrientes artísticas, etc. En cada apartado, Bayón hace unas breves conclusiones. Al unir las, sus reflexiones en conjunto serían las siguientes.

En América Latina no todo fue muralismo nacionalista ni todo racionalismo internacional. De ahí que no se puede juzgar con el mismo rasero lo que pasa en México, en La Habana, en Buenos Aires. Bayón afirma que la repetición es debida a: a) los críticos y sus elogios tan desmedidos; b) los marchands que buscan siempre lo igual y no lo distinto, por sus negocios, y c) el público con su pasividad hipnotizada por la fama del prohombre.

Sin embargo, Bayón dice que se es latinoamericano por una conducta, por la búsqueda de otros caminos más directos, como Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz Díez quienes lo lograron predicar con el ejemplo.

Nuestra América, sigue Bayón, es homogénea por la lengua, y por un mosaico de culturas a veces divergentes según el momento de su evolución.

Para los latinoamericanos lo que cuenta es la aparición de esos artistas impares que pueden ayudarnos a comprender nuestra propia esencia. Dice Bayón que con los afiches quizá

estamos presenciando los primeros pasos del arte de nuestro tiempo: de veras popular y distribuido entre todos.

Entre los aportes hechos por Latinoamérica, menciona el cinetismo, el muralismo mexicano, el racionalismo de Río de la Plata, el arte concreto, el neogeometrismo y el afichismo cubanúm. A la pregunta de si hay que ser local o internacional, responde que el artista es compelido a salir de su país, para aprender y verse en un espejo diferente y para su prestigio. Lo que ha perjudicado a los artistas latinoamericanos, afirma Bayón, es una mentalidad primitiva. Las cosas han cambiado por iniciativa del Estado y por la iniciativa privada con el apoyo a los artistas en bienales y en las competiciones de empresas, con becas y premios. Todo es indicativo de que estamos en presencia de una internacionalización irreversible. No hay más arte regional, todo desemboca en todo: todo lleva a todo. Critica a los artistas tendenciosos que no tienen compromiso solamente con el arte.

El segundo escrito de este autor, publicado también en 1974 y titulado "Los organismos difusores y la movilidad de los artistas",<sup>80</sup> es parte de una compilación que incluye a otros autores y en la que se analiza el arte latinoamericano.

---

<sup>80</sup>. Damián Bayón, "Los organismos difusores y la movilidad de los artistas", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1987, sexta edición, p. 62-96.

En el texto se diserta sobre el origen y desarrollo de los museos, institutos de cultura y fundaciones de fuera y dentro de cada país.

Bayón afirma que la historia de los museos de arte moderno en nuestros países está conectada con la de los museos de bellas artes en general. La diferencia entre los museos latinoamericanos y los europeos es que nosotros llegamos tarde para adquirir las grandes obras. Los principales museos, son los de Sao Paulo, Río de Janeiro (1948) y Bahía (1959) de Brasil; de México, el Museo de Arte Moderno (1964), entre otros. De las bienales y los premios, dice que la proliferación se presenta en México desde 1958, y después en Quito, Montevideo y Puerto Rico.

En cuanto a las instituciones que organizan y tienen actividad importante en cada país, señala que en Argentina de 1960 a 1970 están el Instituto Di Tella y el Ministerio de Educación; en Chile, el Ministerio de Educación. En Colombia el Instituto Nacional de Cultura premia obras literarias, musicales y pictóricas. En Venezuela el INCIBA es el mediador entre artistas y público, y estimula la acción plástica, editando publicaciones y organizando toda clase de actos culturales. De México, indica Bayón que el Instituto Nacional de Bellas Artes es el principal organizador y quien premia a los ganadores, aunque también existen otros museos y universidades que patrocinan manifestaciones artísticas.

Entre los organismos internacionales que se interesan por el arte latinoamericano con publicaciones, becas,

exposiciones, premios, están la UNESCO, la Unión Panamericana de Washington, el Center for Inter-American Relations de Nueva York, el BID, la IBM, el Chase Manhattan Bank, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation de Nueva York y el Corne Institute de Pittsburgh.

El arte también es apoyado por la iniciativa privada. En Venezuela, por la Newmann; en Colombia, por Coltejer, Cartón de Colombia, Propal Productora de Papel y la Cervecería Bavarias; en Argentina por el Instituto Di Tella, Kaiser y Pipino y Márquez.

Bayón anota que estas instituciones nacionales y extranjeras, así como la iniciativa privada y los gobiernos, se dan cuenta de que el intercambio cultural es uno de los más poderosos y eficaces medios para el mejor conocimiento de los pueblos. Se hacen exposiciones de arte latinoamericano en Europa y Estados Unidos, y países como Francia, Alemania y Estados Unidos envían exposiciones a Latinoamérica.

El tercer texto de este autor que se refiere a América Latina es publicado en 1975 y se titula "Crítica y autocrítica".<sup>81</sup> En este escrito hace un balance de la exposición en Austin, Texas, y habla de 12 artistas oriundos de México, Argentina, Venezuela, Uruguay, Brasil, Perú y Colombia, que participan en esa exposición.

Aun cuando critica a la exposición por la forma de ordenar y la selección de artistas invitados, Damián Bayón se

---

<sup>81</sup>. Damián Bayón, "Crítica y autocrítica", en *Plural*, núm. 53, febrero de 1976, México, Excélsior, p. 27-32.

centra en el análisis de las formas, estilos, colores, líneas, los mejores y los peores, en uno o en otro estilo. Por ejemplo, dice que Francisco Toledo no posee la magia cósmica de Rufino Tamayo.

Describe la obra de los mexicanos Gunther Gerzso, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Brian Nissen y Roger von Gunten, a los dos últimos los llama europeos mexicanizantes o mexicanos europeizantes. De Brasil menciona a Sergio Camargo; de Venezuela, a Carlos Cruz Díez; de Argentina, a Luis Tomasello y a Marcelo Boneverdi; de Uruguay, a Gonzalo Fonseca; de Perú, a Fernando de Szyszlo; de Colombia, a Edgar Negret.

Antes de señalar las características de cada uno, Bayón observa la ausencia en la exposición de creadores como Rufino Tamayo, Roberto Matta Echaurren, Jesús Soto, Fernando Botero y Armando Morales, así como los participantes de la nueva figuración deformante como Macció y Seguí Falla. Dice que esto se debe al criterio de elegir a artistas maduros en su arte, reputados en sus países, pero aún no bien conocidos en el resto del mundo.

Entre los geometristas y los cinéticos incluye a Gunther Gerzso, con "su organización de planos en profundidad"; a Manuel Felguérez, con "sus variaciones sobre un mismo tema", con la utilización de la flecha y lo polidimensional; a Vicente Rojo, con "variaciones" con la letra T, con cuadros de forma rigurosamente cuadrada; a Sergio Camargo, con los paneles de cilindros de madera, pegados y pintados

("ejercicios espaciales a partir de cuerpos simples", según Bayón); a Carlos Cruz Díez, con sus efectos ópticos; a Luis Tomasello, con su atmósfera cromoplástica.

De los cinetistas, al igual que en su libro *Aventura plástica*, vuelve a afirmar que "los mejores cinéticos venezolanos y argentinos crearon una de las expresiones más originales del arte latinoamericano". Respecto a la acusación de imitación servil que se le hace a los artistas latinoamericanos, contesta: "y en todo caso de dónde íbamos a sacar los latinoamericanos nuestras fuentes sino de las del arte occidental."<sup>82</sup> Describe a los demás artistas por sus tendencias formales. Para Bayón, Francisco Toledo, aunque no posee la energía cósmica de Rufino Tamayo, al menos es capaz de concentrar sus signos en vez de expandirlos como muchos de sus contemporáneos mexicanos; en Fernando de Szyszlo encontramos toda la sabiduría de la llamada buena pintura: composición, dibujo, colores, materia, textura, quizá es el mejor de los abstractos líricos. Describe a las obras de Edgar Negret como desbordantes de simplicidad y de fuerza perentoria, sólo pinta en negro, blanco, con una calidad opaca y casi aterciopelada. De Brian Nissen y Von Gunten, dice que su función desde el punto de vista de la aculturación consiste precisamente en este doble juego, vivir y actuar; aportar una sonrisa al arte.

---

<sup>82</sup>. Damián Bayón, "Crítica y autocrítica", p. 29.

Por último, anota que la exposición de Austin "es fría... no hay angustia, sangre, sexo, política, concepto, ecología, inspiración fotográfica, o sea algunas de las aparentes soluciones del momento ... Esperemos que algún día -pronto- se pueda hacer otra exposición, la contraparte de ésta, para demostrar la vitalidad avasalladora del nuevo arte Latinoamericano."<sup>83</sup>

"¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?."<sup>84</sup> es el cuarto estudio que Damián Bayón realiza del arte de este continente.

En este escrito afirma que el arte en América Latina se hace latinoamericano a partir del momento en que aparece un artista que es capaz de expresar algo, pero una expresión que no podía haber brotado en ningún otro lugar del tiempo ni del espacio, donde el lector u observador diga, ¡esto es diferente; Lo importante, sigue Bayón, no es la figura sino lo que podemos o queremos decir a través de esa figura, poco importa que se esté vinculado a movimientos internacionales cuando surge desde dentro y se es protagonista.

Al ejemplificar estas ideas anota que no debe recurrirse al folclorismo o al indigenismo fáciles, como José Sabogal, en el Perú, sino como Fernando de Szyszlo y su figura abstracta, como Posada en México, cuya truculencia es de pura

---

<sup>83</sup>. Damián Bayón, "Crítica...", p. 32.

<sup>84</sup>. Damián Bayón, "¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?", en *Artes Visuales* núm. 10, abril-junio de 1976, México, Museo de Arte Moderno, p. 18-22.

cepa mexicana y representa esa sociedad y ese momento del tiempo en alguna de sus famosas calaveras. A eso le llama Bayón una identidad cultural consigo mismo, y eso le parece una figuración profundamente latinoamericana.

Otros movimientos importantes son el muralismo, la escuela brasileña de 1940 y 1955, y artistas como Tarsilla da Amaral, Torres García, Figari, Emilio Pettoruti, quienes irritan, promueven, estimula, abren caminos, forman discípulos. También menciona a Tamayo, Lam, Roberto Matta Echaurren y el neogeometrismo. Al final habla de la literatura latinoamericana y sus intérpretes como otro ejemplo de creación y termina diciendo que los autores y los críticos no tienen que exigir siempre lo mejor, que lo principal es afirmarnos, autoafirmarse: lo que se debe exigir es que cualquiera de las manifestaciones revele imaginación y la capacidad creativa indispensable. "No somos mejores que nadie. Pero tampoco somos los peores", afirma Bayón.

La quinta colaboración es su disertación en el coloquio de Austin, Texas, sobre *El artista latinoamericano y su identidad*.<sup>85</sup> En ésta, Bayón analiza lo que quiere la crítica del comportamiento del artista y lo que piensa al respecto. Estas ideas son aportaciones momentáneas ya que fueron respuesta a otra participación o propuesta personal del autor, por lo abierto de la discusión en el coloquio.

---

<sup>85</sup>. Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1977.



Inicia diciendo que lo que se desea sobre todo es lograr una conciencia crítica del arte latinoamericano. Encontramos, por ejemplo, el pensador liberal que quiere estar comprometido con la izquierda; actitud que nos lleva a un callejón sin salida, ya que el pensamiento ideológicamente más revolucionario no acepta para nada lo que se quiere presentar como una vanguardia del arte actual. Disiente de Marta Traba, quien no está de acuerdo que haya una planificación ejercida desde Nueva York o París que ignora a los latinoamericanos que triunfan.

Acerca de las raíces de la identidad, afirma que nuestras raíces surgen de la mezcla de la cultura occidental con las culturas indígenas o precolombinas. Respecto a la obsesión de que siempre estamos imitando modelos, dice que para ellos también somos modelos, Jacobo Borges, por ejemplo, es un modelo, de ahí que no ve por qué las artes plásticas no puedan tener el mismo reconocimiento que la literatura de vanguardia.

Finaliza apuntando que para él el arte más interesante de Cuba es el de los carteles, el de los avisos, el de las vallas que hacen referencia a libros, películas y alfabetización, que tiene el fin de educar al pueblo plásticamente, que es lo que todos deseamos.

*Elitismo y populismo*<sup>86</sup> es el título del último análisis que Damián Bayón escribe sobre América Latina en los años setenta y que aquí se sintetizará.

Para emprender el estudio de dónde está lo elitista y lo populista, en qué obras y en qué actitudes en el arte latinoamericano, el autor plantea lo que para él es el elitismo, el populismo, lo culto, lo popular, el arte dirigido a las mayorías, el arte dirigido a las minorías, el arte mayoritario y el arte minoritario.

Indica que populismo y elitismo poseen una acepción peyorativa: elitismo es antipático porque pocos cuentan y populismo es despectivo y confunde pueblo con masa, por lo que sugiere que deben usarse los términos "arte dirigido a las minorías" y "arte dirigido a las mayorías". Otro distinguo, como él lo llama, es entre arte culto y arte popular. Al culto lo relaciona con el elitista, por ser espontáneo, narcicista, aristocratizante y está en la cúspide. En cambio el popular, aunque también es una actitud culta, no es espontáneo, es reflexionado, por lo que hay que detectar cuándo el elitismo es clasista y cuándo el populismo pasa de ser un impulso generoso a demagógico.

Por lo que toca al arte, Bayón señala que hasta el siglo XVIII ha habido tres expresiones en el arte religioso latinoamericano: 1) el arte culto en catedrales, 2) el arte

---

<sup>86</sup>. Damián Bayón, *Elitismo y populismo*, copias fotostáticas de la ponencia presentada en el Seminario de Arte latinoamericano realizado en México en 1978.

populista con retablos en fachadas, y 3) las expresiones naturales en el barroco, llamado popular, hecho por artistas y artesanos. Respecto al siglo XIX, escribe que el pensamiento religioso disminuye y la expresión artística se presenta en forma neoclásica y naturalista, esta última de mala calidad en la escultura de imágenes. Ya en el siglo XX, en México José Guadalupe Posada fue popular porque no fue vulgar ni populista; no hay duda de que el muralismo mexicano sigue siendo el movimiento latinoamericano con más repercusión en el mundo, desde el punto de vista culto. En cambio la pintura de Antonio Berni está dedicada al populismo, con grandes cuadros con chicos del barrio y peones del campo. Pero el problema no es ser populista o elitista, hay y debe haber obras de una y otra tendencia, las dos formas son una verdadera dialéctica, lo importante es que se expresen a través de obras de calidad que puedan ser asequibles y fácilmente asimiladas. Los ejemplos que puedan darse separándose del arte y la literatura, son el cine y la televisión, como medios y formas artísticas (cuando lo son) que resultan universales y sobre las que todo el mundo entiende.

En sus diferentes aportaciones al análisis del arte latinoamericano, Bayón hace la descripción histórica y formal de escuelas, movimientos, artistas, obras, influencias, formas, colores, estudios y tendencias; de formaciones y funciones de museos, instituciones oficiales y privadas, nacionales e internacionales; sobre el intercambio de

expresiones y cultura, las aportaciones del arte latinoamericano, lo negativo del folklore y el populismo, la aceptación de lo culto y lo popular en el arte, la ubicación de la identidad cultural; de las carencias de la distribución de la crítica y la recepción, los intereses de los mercaderes del arte, la existencia de un arte latinoamericano, su diferencia con las ideologías comprometidas; sobre las diferentes expresiones elitistas, populistas y populares que históricamente han aparecido en América Latina y la imitación hacia adentro y hacia afuera que se presenta en los distintos países de este continente.

Al observar las cuestiones estudiadas como un todo, parece que Bayón hace un análisis completo, ya que incluye la mayoría de los elementos que forman parte del proceso artístico, como por ejemplo: su distribución, recepción y creación conjuntamente. Sin embargo, por ser estudios aislados, son resultados parciales que en su mayoría parten de la descripción de las obras y de la formación y trayectoria de los artistas y escuelas.

Aunque este autor escribe sobre el papel de la crítica, de las instituciones y el público, a éstos los ubica como partes naturales del proceso artístico, histórico y formal. Para él, lo importante es conocer y entender el desarrollo del arte latinoamericano con base en las expresiones individuales, sin folklorismo y sí con calidad, que los hace universales y latinoamericanos.

### 3.2.2. Rita Eder

Esta historiadora y crítica de arte hace cinco aportaciones al análisis del arte latinoamericano en dos ponencias y tres artículos de revistas. De las exposiciones orales -después publicadas-, la primera es la del coloquio de Austin, Texas, donde se discutió la identidad del artista latinoamericano<sup>87</sup>. En este evento Rita Eder aportó tres afirmaciones concretas: a) que no es necesario preguntarse si existe o no un arte latinoamericano, que éste, fueran cuales fueran sus características, ya existe, y por lo tanto es propio y es auténtico, b) que detener la imaginación y el proceso artístico para adaptarse a la realidad del subdesarrollo es pensar que siempre nos quedaremos en el subdesarrollo, y c) que, nos guste o no, los cubanos son los primeros en Latinoamérica que tratan de conciliar al artista para la realización de un arte revolucionario, un arte que plantea un nuevo concepto de estética, relacionando arte-artista-pueblo.

La segunda exposición oral fue en un coloquio realizado en 1978 y publicado en 1983.<sup>88</sup> En este escrito aborda el arte efímero en Brasil, Argentina y México. Como antecedente retoma las maneras de concebir el arte antes del siglo XX. Dice que éste es considerado como la eternidad del arte

---

<sup>87</sup>. Damián Bayón, *El artista latinoamericano...*, ed. cit.

<sup>88</sup>. Rita Eder, "Razón y sinrazón del arte efímero. Algunos ejemplos latinoamericanos", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, IIE/UNAM, 1983.

triumfante sobre la calidad perecedera de la vida. Hay que centrarse hoy en los efectos de la obra y en la ruptura con la desmitificación del círculo del proceso artístico, en la búsqueda de estrategias para colocar el arte en la cotidianidad. Indica que en los años sesenta del siglo XX se llega a la idea de arte como un proceso ideológico y perceptual, se convierte así a la obra en espectáculo, en acto político y se acoge lo efímero como método y símbolo de un antiarte que busca que el arte se disuelva con lo cotidiano. Eder dice que esta conducta abarca desde la payasada, el arte banal y narcisista hasta la desmitificación de la producción artística.

De Brasil comenta sobre la relación que hay entre los actos artísticos y los grupos sociales, las actividades como una mesa de billar con tacos y bolas para atraer a la gente a la exposición Opinioao 66, sobre el regalo de obras de Nelson Learner, y los domingos de creación en el patio externo del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Entre los artistas más sobresalientes nombra a Helio Orticica y Ligia Clark. Estas manifestaciones toman dos aspectos: uno destructivo y el otro creativo, apunta Eder.

Acerca de Argentina anota dos actividades colectivas como ejemplo de manifestaciones efímeras: los happenings y Tucumán Arde. En uno el tema fue la invasión de los mensajes y en el otro se buscaba la participación de los espectadores con encuestas. Son efímeras porque buscaban respuestas inmediatas y querían ser un acto político.

De México Eder dice que las pinturas murales en bardas, los carteles, la actividad en sindicatos, la fotografía en la Casa del Lago y en la Galería Jack Misrachi son manifestaciones efímeras por la búsqueda de respuestas inmediatas y no logran traspasar la contemplación del arte.

En sus conclusiones afirma que el arte efímero coincide con la rebelión frente a la autoridad, que fue el momento en que se presentaron los movimientos *hippies* y de liberación de los negros en Estados Unidos, los cuales sirvieron como catarsis en América Latina y ayudaron a vislumbrar ciertas alternativas para una nueva función del arte.

Respecto a los artículos de revistas, el primero fue publicado en 1976 en *Artes Visuales*, con título "Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina".<sup>89</sup> Ahí afirma que el arte latinoamericano ha sido siempre latinoamericano, por el solo hecho de producirse en América Latina, que la interrogante sería cuándo el arte de América Latina debería ser arte latinoamericano. Para dar respuesta a esta interrogante, retoma dos puntos de vista, uno de Jorge Romero Brest de su ensayo "Política artístico-visual en Latinoamérica", y otro de Damián Bayón, de su escrito "Cuándo el arte de América Latina se vuelve latinoamericano". Indica que en mientras Romero Brest propone la descripción del ser potencial, una solución colectiva por medio del arte, Bayón

<sup>89</sup>. Rita Eder, "Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina", en *Artes Visuales*, núm. 10, abril-junio de 1976. México, Museo de Arte Moderno, p. 27-30.

se preocupa por precisar la realidad de lo que somos a través del comportamiento artístico individual.

Al describir y analizar las opiniones de los dos críticos, Eder escribe que para Bayón el dilema de identidad es hasta cierto punto falso y destructivo, ya que ésta no es estática y se va conformando con el contenido de las acciones. Para Romero Brest el arte latinoamericano como tal no existe, como expresión independiente, por la falta de conciencia estética en América Latina y porque no objetiva su propia realidad. No nos hemos interrogado a fondo acerca quiénes somos, para qué y para quién se realiza el arte. El arte debe tener una función regeneradora, y en la actualidad, por el desarrollo tecnológico y de medios, es propicio iniciar un proyecto artístico latinoamericano, un arte colectivo, una interpretación del arte y la sociedad.

La autora al hacer una crítica a la posición de Bayón dice que existe la posibilidad de iniciar un proceso artístico en América Latina, con el conceptualismo, el video y los medios masivos. De Romero Brest dice que su concepción del arte es válida y estimulante, pero que su análisis de las clases sociales, claves para poner en práctica su teoría, muestra graves inconsistencias al catalogar a la clase alta y baja por su dinero, antigüedad, linaje y por su inferior categoría. Afirma que tanto a Bayón como a Romero Brest les falta articular un planteamiento metodológico que permita comprobar su realización.



Los otros dos textos de revistas fueron editados en 1977. Uno en el número 13 de *Artes Visuales* y el otro en el número 47 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. El primero, con el título "Algunos aspectos de la crítica del arte en América Latina" y en el segundo, "La pintura del siglo XIX en Latinoamérica. En torno a una visión americana".

En el escrito de *Artes Visuales*,<sup>90</sup> aborda el análisis de los planteamientos de tres críticos latinoamericanos: Marta Traba, Federico de Moraes y Ferreira Gullar. Al iniciar, Rita Eder hace un planteamiento respecto a cuál es la perspectiva del arte y la crítica en los últimos años. Dice que para artistas y críticos está próxima la muerte del arte occidental, que la crítica descriptiva ha dejado de funcionar y que, por tanto, hay que entender el arte como producto social y como medio sensibilizador de una comunidad y "por otro lado existe la tendencia de acercarse al arte en sí".

Para Latinoamérica, dice Eder, el problema es doblemente complejo. Se trata de hacer suyo el destino de los países desarrollados, o si la función del arte es, puede y debe ser otra, a partir de una tradición compartida. Estos planteamientos se presentan como distintos enfoques en los otros estudiosos arriba mencionados.

Respecto a Marta Traba, dice que para esta autora América Latina participa, por razones de sometimiento, de un

---

<sup>90</sup>. Rita Eder, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina", en *Artes Visuales*, núm. 13, primavera de 1977, México, Museo de Arte Moderno, p.10-12.

colonialismo cultural por las vanguardias artísticas y estéticas del deterioro, proceso que debe ser combatido y desistido proyectando una identidad cultural propia. A este respecto Rita Eder hace dos apuntes. Uno que lo importante de los estudios de Marta Traba es la búsqueda de las diferencias que permitan construir una identidad latinoamericana en el arte. Otro es que la *estética de resistencia*, como lo anota Traba, aunque difunde una mística, no deja de ser una condición efímera e individual, pero fundamentalmente es cuestionable si lo que importa en Latinoamérica es la expresión de la supervivencia de un modo de cultura y una mentalidad, o si esas expresiones nos están indicando la posibilidad de nuevas viejas funciones sociales que es difícil ignorar.

En contraposición a Marta Traba, según Eder, Federico de Moraes acepta todas las manifestaciones del arte actual. Para él, el artista es un guerrillero, lo mismo que el público y los críticos; hay que concebir el arte ya no como un objeto sino como una experiencia. Del papel de la crítica, dice De Moraes que ésta debe reconocer las nuevas funciones del arte y abandonar sus juicios valorativos. Se debe hacer de la crítica un acto creativo, debe acercarse al arte a través de sus propios medios. Para Rita Eder es discutible la comparación del arte con la guerrilla, pues implica depositar un significado de carácter político en las experiencias sensoriales del arte actual. Es una actitud novedosa en la

nueva crítica convertir en *praxis* la idea de acercarse al arte a través de sus propios medios.

De Ferreira Gullar, dice Eder que su postura media entre la de Marta Traba y la de Federico de Morais. Para Gullar los movimientos de vanguardia cumplen una función vital en los países del tercer mundo, ya que responden a las necesidades de transformación y son parte del proyecto de liberación, siempre y cuando tengan una función liberadora de la creatividad canalizada a través de la cultura de masas. Deben ser un fenómeno formador e informador de la sensibilidad de nuestro tiempo, y no solamente desde un punto de vista universal, en tanto que provocan el rompimiento de las experiencias acumuladas.

En el escrito "La pintura en el siglo XIX en Latinoamérica. En torno a una visión americana",<sup>91</sup> Rita Eder analiza la situación de la pintura latinoamericana en general, y se centra en la mexicana, con los pintores Juan Cordero y José María Velasco. Para Eder, en América Latina la historia del arte ha sido descrita, analizada e interpretada por teorías que proceden de la visión europea del arte; sin embargo, así como en la época colonial, en el siglo XIX y en la época actual no se conforma la secuencia estilística y más bien presenta un carácter ecléctico. El proceso de la pintura presenta características en común con el origen y la

---

<sup>91</sup>. Rita Eder, "La pintura del siglo XIX en Latinoamérica. En torno a una visión americana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 47. México, IIE-UNAM, 1977.

multiplicación de las escuelas de pintura, donde se propicia una pintura académica impartida por maestros europeos, primero, y más tarde por artistas criollos. Sobre las expresiones más libres y espontáneas, dice Eder que se presentan con la llegada de los viajeros extranjeros que revelaron en dibujos, acuarelas, litografías y pinturas al óleo, escenas de la vida cotidiana costumbristas llevadas a Europa. Después de hacer una equiparación de la visión de la realidad en la pintura latinoamericana y europea, propone que es necesario adoptar otro punto de vista para analizar el arte de este continente, que una otras disciplinas que, sumadas, ofrezcan una visión más reveladora del fenómeno artístico.

De Juan Cordero dice que es un retratista individual y de grupos, pintor religioso que proyecta lo que conoce; que su obra tiene una relación entre objeto e idea, donde prevalece la tendencia conceptual sobre la imagen ilusoria de la realidad.

De José María Velasco, aun cuando en él la pintura de paisaje se introdujo como tema obligatorio por los extranjeros, dice que innovó esta corriente al relacionar de manera distinta el objeto representado, donde la naturaleza deja de ser símbolo para ser ella misma.

Al realizar sus estudios del arte latinoamericano, esta autora lo hace desde el análisis de artistas y críticos, movimientos y obras. También están sus apreciaciones de los

aspectos históricos del desarrollo y los cambios que ha tenido el arte y la crítica.

En sus escritos se percibe el interés por la defensa de un arte latinoamericano propio y auténtico (que en su opinión siempre ha existido), por un arte serio, revolucionario, apolítico, que esté en contacto con la sociedad.

En su evaluación histórica de las obras y los movimientos, parte de los acontecimientos artísticos, de su actitud, de su comportamiento, de la relación con la academia y con lo académico.

Al describir y analizar las ideas de los críticos, se desprende en ella desacuerdos y conciliaciones ideológicas. Sus principales posiciones son abogar por una mejor metodología que una a la teoría con la *praxis*; por una nueva concepción de la relación artista-público; por la conservación de una cultura y una mentalidad latinoamericana; por ver el arte a través del mismo arte, por sus propios medios.

Como se observa, Eder se centra en el arte, aunque asimismo considera otros aspectos que para ella son parte de él, pero no llega a su análisis con una relación más estrecha.

### 3.2.3. Manuel Felguérez

Este artista, escultor, pintor y estudioso de las artes tiene tres participaciones donde evalúa el arte latinoamericano. Cronológicamente, dos en foros abiertos y un artículo de revista. El primero se refiere a sus opiniones vertidas en el coloquio de Austin, Texas,<sup>92</sup> ya mencionado anteriormente. En él dice que toda obra de arte tiene como fin la transmisión de un mensaje, constituido por un código; mensaje que puede tener función ilustrativa, referencial y emotiva, pero que la principal es la autorreflexión que denota cosas tan reales como reales son los fenómenos culturales.

Respecto a la relación entre artista y poderes, para Felguérez el problema es más interno en cada país, ya que los artistas latinoamericanos se encuentran con resistencia de parte de las burguesías nacionales, porque son más reaccionarias que en cualquier país imperialista.

De la importación del arte, dice que es vital y necesaria para el artista latinoamericano porque exige una cultura, y mientras no haya cultura muy difícilmente se puede hacer una revolución social.

El segundo escrito es "La necesaria pluralidad del arte latinoamericano".<sup>93</sup> En él Felguérez expresa sus ideas acerca

---

<sup>92</sup>. Damián Bayón, *El artista latinoamericano...*, ed. cit.

<sup>93</sup>. Manuel Felguérez, "La necesaria pluralidad del arte latinoamericano", en *Artes Visuales*, núm. 10, abril-junio de 1976, México, Museo de arte Moderno, p. 6-7.

de esa pluralidad. Comienza preguntándose ¿cuál es el arte latinoamericano?, ¿el precolombiano, el colonial, el independiente, el popular, el académico, el imperialista del siglo XX?. Afirma que somos pueblos con una gran herencia cultural y con una gran expresión plural altamente diferenciada. Dice que el arte latinoamericano sólo puede ser diferente del norteamericano o europeo en cuanto nuestra cultura sea diferente; que lo latinoamericano no es una raza sino el resultado de un mestizaje. Que el arte tiene otras características, como el ser social y ser comunicativo.

Acerca del ser social, el autor dice que el arte no es un fenómeno individual, sino colectivo, porque las estructuras mentales de una generación hacen que una serie de individuos busquen lo mismo. Sobre la comunicación del objeto artístico, señala que el arte debe ser altamente informativo, con elementos retóricos o bandas de redundancia que presente un aspecto de la realidad, que transforme la ideología del espectador.

Felguérez une lo latinoamericano, lo social y el significado del arte con lo internacional y universal del mismo. Escribe que la cultura de América Latina, por ser resultado de un mestizaje, no puede depender de una sola raza e ignorar el resto de lo que somos, además de que el arte tiene un carácter internacional y universal, y el artista que no acepta al arte universal como su propia herencia no podrá realizarse como tal. Utiliza a México como ejemplo: señala que aunque por su cercanía a los Estados Unidos ha padecido

más la influencia norteamericana, en México no hay un artista significativo seguidor de los movimientos plásticos como el action painting, pop art, opart, suprarrealismo, el arte conceptual, el video art, etc., aunque esas tendencias hayan afectado nuestra sensibilidad.

Este autor tiene su tercera intervención con su ponencia "Vanguardias artísticas"<sup>94</sup>. Escribe que todo el arte al nacer es necesariamente vanguardia. El término lo define como a una doctrina artística de tendencia renovadora que reacciona contra lo tradicional. Anota que la vanguardia llegó primero y logró comunicarse con el gran público mucho después, que opera en pequeños grupos y es y tiene que ser elitista en su conformación; a mayor creación de vanguardia, menos público. Estas ideas las lleva hacia la comunicación y hacia América Latina.

Considera que toda obra de arte tiene como fin la transmisión de un mensaje constituido por un código, un lenguaje con sus reglas de existencia y para que exista captación del mensaje debe haber entre autor y destinatario una cultura y educación congruente. La comunicación sólo se establece cuando el receptor posee la capacidad de interpretar los códigos, cuando es capaz de aceptar un mensaje altamente informativo. Además, un mensaje artístico puede a su vez cumplir otras funciones: ilustrativo,

---

<sup>94</sup>. Manuel Felguérez, "Vanguardias artísticas", copias fotostáticas de la ponencia presentada en el Seminario de Arte Latinoamericano realizado en México en 1978, p. 11.



referencial, didáctico, emotivo, etc. En este sentido, "al aparecer un movimiento de vanguardia es siempre difícil que el público tenga una cultura plástica similar a los productores".

Acerca de las vanguardias en América Latina, este autor se pregunta sobre quién financia la posibilidad de existencia de una vanguardia. Responde que históricamente el arte siempre ha estado ligado al poder económico, político o religioso. Así, mientras la vanguardia europea reconoce la belleza de las soluciones formales de los pueblos originales de América, los artistas americanos continuaban en general tratando de ser buenos académicos; mientras la vanguardia establece la independencia total del arte con la naturaleza y al mismo tiempo la riqueza formal de la obra artística, algunos regímenes trataron de imponer demagógicamente y sedicentemente ciertas maneras realistas para exaltar su raza, su política y sus héroes.

Para arribar a las vanguardias de América Latina, Felguérez hace antes un análisis histórico de las de Estados Unidos, Europa y Rusia. De este continente anota que Emilio Pettoruti, Rufino Tamayo, Torres García, Mérida, Diego Rivera y Lam, entre otros, se preocuparon por las vanguardias europeas. La escuela mexicana fue un movimiento con enfoque nacionalista. Dice que los factores que hicieron posible crear esos movimientos fueron: el gran número de artistas de calidad, a salir y formación fuera de sus países y la aparición de una burguesía latinoamericana y de una clase

media cada vez mayor, a consecuencia de la industrialización. Desde entonces, América Latina ofrece un movimiento informalista con originalidad, con Alejandro Obregón en Colombia y Fernando de Szyszlo en Perú. En México, después del fin de la escuela mexicana con individualidades y buenos artistas, se ha ido formando lentamente el movimiento del geometrismo, el cual pretende ofrecer un mensaje altamente informativo.

Aunque centra sus estudios en la obra y el artista latinoamericano, no sólo se queda en ellos, sino que también considera otros factores como, por ejemplo, su relación social y universal, con las vanguardias y con la comunicación, con lo cultural y lo plural.

Cuando explica el acto comunicativo se refiere al fin y funciones de la obra artística: transmitir un mensaje con base en un código y un lenguaje, donde exista un alto grado de información y además se cumpla con diferentes funciones emotivas, referenciales y educativas. Para entender este mensaje debe existir congruencia entre emisor y receptor, pero también el primero debe presentar un aspecto de la realidad que transforme la ideología del espectador.

Respecto a la relación del arte con el poder económico, para Felguérez es natural que ésta se presente ya que históricamente siempre ha sido así, aunque nunca analiza la relación entre el artista y ese poder económico.

Acercas de la cultura latinoamericana y lo plural en el arte, retoma la importancia del mestizaje y la diversidad

para diferenciarlos de lo europeo y lo norteamericánúm. Sin embargo, apunta que el arte no debe depender de una sola raza para ser universal.

Aun cuando es un acierto de Felguérez lo que dice de la pluralidad y el mestizaje, falla cuando afirma que el arte es un fenómeno social, colectivo, sin decir por qué, y al encajonarlo en las estructuras mentales, ya que se sabe que el individuo es un ser social, no por su pensamiento, sino por su contacto y su actividad práctica en la sociedad, y el pensamiento es el resultado de este contacto.

#### 3.2.4. Jorge Alberto Manrique

Este autor participa en el examen del arte latinoamericano en tres eventos, que posteriormente fueron publicados como capítulos de libros. En el primero, en Quito, Ecuador, en 1970, presenta el estudio titulado "¿Identidad o modernidad?"<sup>95</sup>. En él, indica que los movimientos de 1920-1930 son la gran charnela que une y separa en dos la historia del arte en América Latina. Por un lado, se busca la modernidad y la identificación con Europa y, por el otro, la identidad latinoamericana como algo que nos diferencia de Europa. Los países que siguen la primer opción son Argentina, Uruguay y

<sup>95</sup>. Jorge Alberto Manrique, "¿Identidad o modernidad?", en *América Latina en sus artes*, Damián Bayón, relator, México, Siglo XXI Editores, 1980.

Chile. Los que se diferencian (aunque también haya artistas que buscan ser universales) son México, Perú y Bolivia. Los artistas tienen dos rostros, dice Manrique, la asimilación de lo europeo y la expresión de lo latinoamericano miran al futuro pero al mismo tiempo miran al pasado. Entre los artistas y movimientos que señala está la escuela mexicana, que en su primer momento, hasta los treinta, logra sus expresiones en términos universales, pero de allí en adelante, a excepción de José Clemente Orozco y otros, cae en la retórica. Otra manifestación fue el arte popular con artistas como José Gil en Perú y Asilia Guillén en Nicaragua, y otros en Chile y en Cuba. Después, continúa Manrique, a finales de los años cuarenta la fórmula nacional-universal estaba condenada a perecer, ya que lo nacional impedía lo universal, por lo que se produjo el segundo viraje con el casi abandono de la búsqueda de lo propio. Esto resultó más fácil en otros países que en México.

La segunda participación fue en el coloquio de Austin, Texas, cuyo tema fue *El artista latinoamericano y su identidad* (1977).<sup>96</sup> Allí, la participación fue más directa y espontánea, fueron diálogos acerca de lo que se pensaba del artista latinoamericano. La posición de Manrique fue distinguir las características del artista de Latinoamérica, opinar sobre la crítica y la limitante económica para el apoyo de las actividades artísticas, como la formación de

---

<sup>96</sup>. Damián Bayón, *El Artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1977.

museos, la compra de obras, etc. Manrique afirma que la personalidad de los artistas en América Latina, en cuanto a la situación excéntrica, no necesariamente se expresa en términos de inferioridad, sino de ambigüedad consustancial, de un ser y un no ser, un pertenecer y un no pertenecer a Europa. Esta ambigüedad, continúa, es nuestro ser constitutivo, es la estructura misma del latinoamericano. Anota que lo característico del arte de Latinoamérica es dar respuesta a su circunstancia crítica-testimonio, más que una crítica actuante a corto plazo.

De las manifestaciones artísticas, indica que son muestra de las preocupaciones individuales o de grupo de artistas. Como ejemplo anota al pintor mexicano Rufino Tamayo, quien continuó perteneciendo al mundo del que procedía, aun cuando vivió en Nueva York bastante tiempo. Esto se debe también a que el artista mexicano está mucho más arraigado que el de otras naciones, aunque pase temporadas fuera de México su formación es mexicana, anota Manrique.

Sobre la crítica, afirma que en América Latina hay una crítica universitaria y una literaria, las dos de muy alta calidad. El crítico no debe ser juez del artista, sino un receptor más; quizás un receptor excelente que deba dirigir su evaluación hacia la obra, no hacia el artista como creador.

La tercera participación de este autor es el comentario de la ponencia "Crítica de arte y disonancia" (1982) de Max Kosloff, presentada en el III Coloquio de Historia del Arte

que organizó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1977 y que publicó en 1982.<sup>97</sup> En él anota que la crítica de arte ha tenido fallas, como creer que el análisis de una obra debe ser solamente de los aspectos formales y no aceptar que el arte es una actividad profana que produce objetos profanos. Sobre la ponencia de Kosloff, dice que éste no considera la otra cara del asunto, además del aspecto formal hay que "relacionar la obra con la clase que la produce y la consume... con su sentido ideológico, con sus implicaciones morales..." El arte es histórico y limitado, tiene una existencia real con una presencia material y una invención acerca de ella, un valor que, junto con el contenido ideológico, la relación de clase y su ubicación como fenómeno social e histórico (elementos todos indisociables de la obra), nos dice sólo una parte de lo que la obra es como objeto de arte. De allí que lo que el crítico hace, o debería hacer, es más una reflexión en "voz alta" y una manifestación personal que se ofrece como reacción a la presencia de la obra artística; reflexión avalada por la sensibilidad, la inteligencia y la preparación profesional.

Manrique ubica sus ideas, principalmente, en los artistas y sus obras, y en los movimientos artísticos. Principalmente, porque para él el comportamiento de los artistas se debe buscar en esos elementos, aunque también existen otros

---

<sup>97</sup>.— Jorge Alberto Manrique, comentario a la ponencia de Max Kozloff con título "Crítica de arte y disonancia", en *La Iconografía en el arte contemporáneo*, México: IIE-UNAM, 1982, p. 179-191.

factores, como considerar la clase social que produce y que consume el arte.

En sus escritos analiza tres cuestiones: los cambios históricos que se presentan en las artes y en los artistas de 1920 a 1930, la búsqueda de la modernidad y de la identidad, lo universal y lo nacional, y el posterior abandono de la búsqueda de lo propio. Respecto al ser constitutivo del artista latinoamericano, afirma que es una ambigüedad, porque el artista de Latinoamérica busca ser o no ser como Europa, pero lo que lo caracteriza es su respuesta a su circunstancia, donde sus expresiones son crítica-testimonio. Sobre la crítica, dice que se falla al dejar de lado aspectos como el sentido ideológico, sus implicaciones morales y la clase social, y analizar solamente los aspectos formales; que el crítico debe ser un receptor más, cuyo único fin es la evaluación de la obra, ya que los demás elementos, aunque indisociables, nos dice sólo una parte de ella.

Para Manrique, lo más valioso es entender qué es una obra de arte y lo que expresa el artista en ella, buscar el significado en un contexto histórico y artístico específico, aunque menciona otros aspectos que están dentro de un sistema social, del que el arte y el artista forman parte. Su sistema referencial es la obra, el artista y las condiciones históricas en las que está ubicado el arte, dejando de lado otros aspectos que afectan el quehacer artístico: aspectos como las expresiones culturales, sociales y económicas que

son también parte de la interacción, afectación y dependencia que existe entre el ámbito artístico y social.

\* \* \*

Hemos visto cuatro autores con criterios semejantes y diferentes sobre el arte latinoamericano. Estos autores, aunque no dejan de hacer observaciones sobre elementos externos a la obra de arte, tienden más al análisis histórico y formal.

Damián Bayón aporta análisis de obras, artistas, tendencias, instituciones difusoras, raíces, populismo, elitismo, la ubicación del arte en América Latina y en lo latinoamericano. Rita Eder aboga por la ya existencia del arte latinoamericano, su papel y efectos sociales, los movimientos y las obras dentro de un contexto histórico. Manuel Felguérez realiza estudios sobre los códigos y símbolos en la obra de arte; sobre la relación del artista con los poderes económicos, la pluralidad y el mestizaje en el arte latinoamericano; el arte como manifestación colectiva por ser parte de una generación con una estructura mental propia; el papel de la información y la vanguardia en el arte. Jorge Alberto Manrique lleva a cabo estudios históricos sobre los cambios de actitudes de los artistas latinoamericanos en su lucha por ser latinoamericanos conservando lo propio, lo nacional, a la vez que ser universal. Para él el artista latinoamericano históricamente ha dado respuesta a circunstancias crítico-testimoniales; la



crítica es evaluadora de lo que es la obra de arte y lo que expresa el artista.

Para Bayón lo latinoamericano se encuentra en hacer un arte diferente, como el cinetismo y el geometrismo por ejemplo, y las raíces de lo latinoamericano están en la fusión de lo europeo con lo indígena, corrientes y raíces que se muestran en las formas, colores y en las actitudes utilizadas por los artistas. Rita Eder parte del análisis de las formas, estilos y momentos para afirmar que lo latinoamericano siempre ha estado presente, que lo importante es buscar los efectos del arte y colocarlo en la cotidianidad. Éstos dos planteamientos se diferencian de los de Felguérez y Manrique.

Felguérez considera las obras para describir sus códigos y símbolos, como elementos informativos para comprender y orientar el arte hacia una comunicación y entender su finalidad; lo latinoamericano está en la pluralidad y en el mestizaje. Para Manrique lo latinoamericano es una ambigüedad, un entrecruzamiento entre lo europeo y lo propio de acuerdo con su circunstancia; al arte y su significado hay que entenderlo desde un movimiento artístico y en un momento determinado.

Son cuatro perspectivas donde lo principal es la obra y sus relaciones con otros elementos que forman parte del proceso artístico. Este proceso en América Latina está formado por los movimientos pictóricos, las influencias, las formas, los colores, los museos, las galerías, la cultura,

las actitudes del artista, la pluralidad, el mestizaje, la función del arte, las vanguardias, lo popular, lo culto, lo individual, lo colectivo, lo universal, lo nacional, lo internacional, los códigos y los símbolos.

En estas perspectivas someramente se reconocen los aspectos políticos, económicos e ideológicos como parte de un sistema social interrelacionado con el proceso artístico.

Hasta aquí los actores que forman parte de la primera perspectiva; los que buscan el significado formal e histórico, a la vez que el contexto cultural del arte.

A continuación se describen las expresiones y las representaciones del grupo de actores que se interesan por discernir lo comercial, lo político, lo ideológico y las formas que componen el arte.

Como en el primer grupo, estos autores se ordenan también alfabéticamente.

### 3.2.5. Juan Acha

Los escritos de Juan Acha que se revisarán en este trabajo son tres, uno es el que apareció en la revista *Plural*, número 24, titulado "Las posibilidades del arte en América Latina"; otro, su participación en el coloquio *El artista*

latinoamericano y su identidad, y el último, "Hacia una crítica del arte como productora de teorías", editado en la revista *Artes Visuales* de México.

El escrito de la revista *Plural*<sup>98</sup> está dividido en cinco partes: presentación, sucesión de saltos artísticos, imposibilidades y desventajas de nuestra actitud estética, responsabilidades de nuestros grupos culturales y posibilidades estéticas del arte.

En la presentación, Juan Acha dice que los latinoamericanos siempre hemos estado preocupados por nuestras posibilidades de producir obras pertenecientes al arte denominado culto, pero hemos omitido por completo las del arte en sí, el cual refleja no solamente lo culto sino también los aspectos sociales, étnicos, los colores, los paisajes y la historia de América Latina, cuyo descubrimiento y desarrollo corresponde a nuestros artistas y a nuestro grupo cultural.

Indica que si bien algunos artistas latinoamericanos como Le Parc, Jesús Soto, Tamayo, han alcanzado renombre internacional, esto ha sido de acuerdo con las escalas de valores que vienen de fuera, junto con las manifestaciones artísticas, como consecuencia de la dependencia en que actuamos y del desarrollismo con que nos comportamos.

---

<sup>98</sup>. Juan Acha, "Las posibilidades del arte en América Latina", en *Plural*, núm. 24, septiembre de 1973, México, Excélsior, p. 52-54.

En la sucesión de saltos artísticos, Acha dice que la situación de las artes visuales en América Latina estuvo en todo momento determinada por la nueva tendencia en turno, que importaba como si se tratara de un imperativo cultural al que solamente se debe observancia sumisa, pero también con ello nuestras manifestaciones se renuevan. Ejemplifica con el muralismo mexicano y con el trabajo de Torres García.

Para Juan Acha la falta de ideas e ideales seminales es la causa de que las nuevas generaciones tengan la necesidad de un acercamiento a las normas artísticas de Europa y de Norteamérica.

En el apartado sobre las imposibilidades y desventajas de nuestra actitud estética, el investigador peruano señala tres razones por las que en las sociedades latinoamericanas sería problemático que los artistas descubran y desarrollen tendencias de importancia mundial: 1) por la falta de público local, de circunstancias y estímulos favorables; 2) porque toda tendencia con repercusión mundial nace en situaciones sociales adelantadas; 3) porque carecemos de identidad artística, no tenemos una tradición pictórica, ya que no se ha forjado un concepto latinoamericano del arte de la pintura.

Por otra parte, en cuanto a responsabilidades de nuestros grupos culturales, Acha habla entre otras cosas de que las preferencias artísticas de una colectividad son sociales, que los latinoamericanos siempre identificamos las posibilidades artísticas de la colectividad con las de un grupo cultural;

como ideal, dice este estudioso del arte, es posible esta identificación. Sin embargo, los intelectuales y artistas latinoamericanos mostraron siempre interés por su colectividad, pero lo hicieron por el camino del mito del arte culto, omitiendo las posibilidades del arte latinoamericano.

En el apartado sobre las posibilidades estéticas del arte, el autor afirma que a los grupos culturales de América Latina les faltó tomar conciencia de: a) conceptualizar el arte como una actividad dinámica, y b) darle un nuevo curso a sus preocupaciones tradicionales en favor de lo popular.

En su intervención en el simposio *El artista latinoamericano y su identidad*,<sup>99</sup> Acha aborda el problema de la crítica de arte y su relación con el arte latinoamericano.

Inicia afirmando que si bien la crítica de arte en este continente es mala, es cierto que ésta no estaba dirigida al artista sino al público; pero seguirá siendo mala mientras no exista una teoría del arte y una historia del arte vigorosa que la abastezca. Hoy lo que interesa, según Acha, es la relación de la obra de arte con el receptor o su sociedad más que la relación de la obra con el artista. El crítico toma el arte como fenómeno socio-cultural, propone patrones lingüístico-visuales.

---

<sup>99</sup>. Damián Bayón, relator, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1977.

Del arte latinoamericano actual indica Acha que existe pero no como expresión distinta de las de otras partes del mundo, sino que obedece a diversos conceptos y prácticas; sus productos son distintos entre sí y siempre en relación con los de otros lugares.

En América Latina, continúa el autor, falta construir modelos conceptuales que comprendan y nos hagan entender lo que los latinos somos y a la vez el hecho de que deseamos ser otros. Todo esto se da dentro de nuestra pluralidad cultural, artística, humana y social. Necesitamos modelos que nos hagan comprender el origen y contenido de una obra de arte y también sus efectos.

Dice que nuestra crítica y teoría del arte no han comenzado ni siquiera a sentar las bases de estos modelos. Es importante estudiar el problema desde sus bases, entender cómo nos autoconceptuamos y en qué medida nos reconocemos en las obras de arte. No es que los latinoamericanos estemos en búsqueda de nuestra identidad sino en búsqueda de la autoconcientización de nuestra identidad, es decir, en búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad. A la crítica le faltan conceptos para poder establecer en qué medida un Soto o un Le Parc son latinoamericanos, finaliza Juan Acha.

Juan Acha vuelve a retomar la crítica en su escrito "Hacia una crítica del arte como productora de teorías".<sup>100</sup> En

---

<sup>100</sup>. Juan Acha, "Hacia una crítica de arte como productora de teorías", en *Artes Visuales*, núm. 13, enero-marzo de 1977, México, Museo de Arte Moderno.

un primer apunte, para él la crítica raras veces gesta ideas, y cuando las gesta es por la aparición de artistas como los Cézannes o los Picassos cubistas, pero al agotarse el filón que motivó la crítica continúan las ideas tradicionales: no es que se carezca de buenos artistas y buenos investigadores de arte, sino que ignoran o quieren ignorar lo indispensable que es alejarse del sistema de producción artística, con el fin de volver a él y proveerlo de nuevas bases teóricas.

Acha entiende el *sistema de producción artística* como el conjunto de procedimientos manuales, mecanismos sensitivos y conocimientos históricos y teóricos que están en constante interacción, el sistema artístico-visual forma parte de un todo de la producción cultural. El artista forma parte del sistema, que arranca de algún punto del mismo y quien lo usó maneja ideas preestablecidas sobre el arte; en su mayoría, las obras son meros resultados del sistema.

En este sentido, estudiar el arte con un enfoque histórico, todavía hasta hace cincuenta años fue pródigo en teorías, pero hoy se prefiere refinarlas a cambiarlas. El enfoque histórico da a conocer la sucesión de los productos artísticos, pero no lo que es el arte como fenómeno sensible.

Propone que a los críticos latinoamericanos no les queda sino alejarse del arte y volver a sus inicios, si desean llevarlo por los caminos de la realidad latinoamericana. La crítica, al constituirse como productora de teorías, ha de

---

Afirma que en Latinoamérica existe una contradicción entre los artistas y nuestro comportamiento. En el siglo XIX Latinoamérica importaba productos manufacturados de Inglaterra, de Francia se importaba el modelo para el comportamiento cultural. Aunque puede decirse que hoy ya hay un comportamiento latinoamericano, seguimos importando modelos, inseguros por tanto de nuestras raíces populares.

También señala que siempre tenemos que volver sobre el problema de *lo erudito*, de *lo popular*. Lo popular es nuestra realidad, mientras que lo erudito son los modelos, lo que en Latinoamérica se presenta como comportamiento de origen europeo o anglosajón, siendo que *nuestra realidad es mestiza*.

Aracy Amaral cita a Eduardo Galeano quien dice que "se da categoría de cultura universal a la cultura de una ideología de los centros dominantes económicamente", por lo que, "el día que la economía se internacionalice, la cultura también se internacionalizará".<sup>102</sup> Verse a sí mismo con los ojos del país que oprime económicamente además de culturalmente es lo que pasa en estas ocasiones.

En su escrito "Comentarios sobre la exposición Plural en Austin",<sup>103</sup> Amaral primeramente señala los criterios de selección para la exposición. Dice que *Plural* escogió a 12 artistas -de los cuales 6 eran mexicanos- consagrados, lo

---

<sup>102</sup>. Damián Bayón, relator, *op. cit.*

<sup>103</sup>. Aracy Amaral, "Comentarios sobre la exposición Plural en Austin", en *Plural*, núm. 53, febrero de 1976, México, Excélsior.



suficientemente conocidos fuera de sus países. Describe las características formales y la influencia de cada artista, así como las nacionalidades y cualidades de cada expositor.

Apunta que del arte latinoamericano le hubiera gustado ver la última producción de los artistas ya maduros y consagrados como Fernando Botero, Roberto Matta Echaurren, Jesús Soto, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar; o de lo más promisorio en las nuevas generaciones de todo el continente, como el mexicano Ricardo Rocha y Ramírez, el argentino Horacio Zabala, los brasileños Barrio, Cildo Meirelles, Kasunc, Amaral, etcétera.

Aunque para Amaral lo latinoamericano está en lo popular, en el mestizaje y en la realidad interior del artista, son importantes sus observaciones respecto a lo universal y sus influencias.

### 3.2.7. Edmundo Desnoes

Los textos de este crítico cubano que se mencionarán aquí son dos: *Para verte mejor América Latina* y "La utilización social del objeto de arte".

En el primer escrito, *Para verte mejor América Latina*,<sup>104</sup> Desnoes afirma que en Latinoamérica se forman capas sociales

---

<sup>104</sup>. Edmundo Desnoes, *Para verte mejor América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1972, fotografías de Pablo Gasparini, texto de Edmundo Desnoes.

que sobreviven simultáneamente, y que se convierten en una Torre de Babel llena de lenguas e imágenes, que produce un chapucero mestizaje. En tanto somos pobres en teoría, en ideas y métodos, el mundo es rico ante nuestros ojos.

En un coloquio sobre el artista latinoamericano realizado en Quito se analizaron varios sistemas visuales, pero principalmente se habló de *la transculturación*.

*La transculturación*, con su poderoso mundo visual, ha cumplido una función vital en América Latina. Igual que su equivalente continental -indígena o africano- ha impedido una colonización eficaz. La masa popular ha utilizado estos cultos para impedir que los opresores les rompieran el alma; socialmente esto ha hecho posible una comunidad espiritual en medio de la esclavitud, la miseria y el analfabetismo, y constituye el cuerpo de la lucha de América Latina.

Edmundo Desnoes visualizó la vasta iconografía católica del continente y comprendió que la pintura contemporánea, Orozco, Torres García, Lam, Roberto Matta Echaurren y Cuevas, era un fenómeno aislado, burgués y condenado a perder cualquier batalla. Para él, el único mundo visual que puede competir con la Iglesia es la propaganda comercial y las imágenes de los medios masivos de comunicación.

Por otro lado, la civilización se hace de moral y política. El arte es otro orden libre, y la crítica social del arte, ante todo, es válida para nosotros sólo cuando parte de preocupaciones morales y políticas, señala Desnoes.

Al estudiar el impacto de las imágenes, Desnoes afirma que la fotografía conforma la imagen que tenemos de nosotros mismos. Nos vemos a veces como nos ven, y nos ven siempre como un mundo para visitar y explotar. La fotografía va creando esta visión con sus millones de imágenes tendenciosas, condicionadas por la mirada del nuevo conquistador.

Guayasamín, menciona el cubano, ha intentado expresar la situación del indio ecuatoriano, explotación, rebeldía, etc., y se ha hecho millonario. Su obra se puede ver en numerosos museos nacionales y colecciones particulares; sus temas pueden ser de dolor y de belleza del indígena, puede tener influencia, pero los consumidores son los burgueses que adquieren la obra como mercancía, y la cual se presta para la demagogia política. Su temática es pseudorrevolucionaria en muchos casos, pero su uso es burgués, como mercancía.

Para Desnoes los latinoamericanos seguimos siendo colonizados, ya no por los temas de la pintura, sino por su función social. La pintura de caballete es una mercancía valiosa, su lenguaje circula sólo entre intelectuales y estudiantes burgueses, cultos. El cine, la caricatura, la fotografía y el cartel son los mediadores que liberan a la pintura de su eficacia social. En México, Caracas, Sao Paulo y Buenos Aires la burguesía imita, las galerías y los museos europeos pretenden incorporar el continente al proyecto neocapitalista, proyecto en el cual el arte culto es patrimonio de la burguesía, la Galería Di Tella de Argentina

y la Zona Rosa de México son ejemplos; y la propaganda por la prensa y la televisión es el instrumento de control popular.

Según Desnoes, la exploración artística que no responde a un proyecto social con una estructura coherente lejos de debilitar al poder lo fortalece. El arte debe tener un código coherente, con signos descifrables por muchos; ofrecer al receptor regodeo sensual y provocación intelectual.

Cuando los muchos no comparten un código visual, la propaganda comercial, los estilos se consumen formalmente.

La búsqueda de un lenguaje de grupo es el punto de partida para una integración del artista y la sociedad. La conciencia política también desarrolla su iconografía y sus símbolos, los muros, los carteles tienen carácter social, se contemplan en público, por las calles, edificios, paredes, oficinas, comercios. El lenguaje de los carteles, sus imágenes y símbolos no están dirigidos al consumo individual y pasivo, sino a la participación social.

Hay carteles que cumplen tanto una función formativa como educativa. Todavía, afirma Desnoes, el cartel cubano no ha logrado integrar un lenguaje colectivo a todos los niveles de la experiencia, su mayor eficacia ha sido en el campo político: sin embargo, se han dado los primeros pasos.

Por otra parte, en América Latina el humorismo gráfico ha sido y es un desahogo visual de gran arraigo, por ejemplo Posada y Mafalda.

No se debe olvidar que la familia, indica el autor, es el núcleo más estático de la sociedad: en su seno se preservan y

transmiten los valores y patrones de conducta más resistentes al cambio, por lo que cuando se habla de que la superestructura cambia con más lentitud que la infraestructura, es en la familia donde se debe buscar y estudiar la persistencia de las actitudes y hábitos del pasado.

Para el estudioso cubano hasta los que utilizan la pintura tradicional para denunciar quedan desvinculados de las masas y cooptados por los museos como recintos de poder establecido. Lam es un ejemplo.

Finalmente, Desnoes propone que la clasificación de las imágenes, la investigación de su función social e individual, es un vasto campo que puede aportarnos mayor comprensión de la cultura latinoamericana. Además de que un estudio de la sociología cultural de las imágenes tendría que recurrir a estadísticas, encuestas, ubicación dentro de la historia nacional, la influencia, la división de clases y la vida psicológica.

El otro escrito de Edmundo Desnoes, "La utilización social del objeto de arte",<sup>105</sup> consta de dos partes: lenguas visuales de nuestra Babel -como llama a Latinoamérica- y clasificación de las imágenes posibles de América.

En la primera parte, menciona nuevamente, como en el texto anterior, la diferencia de Estados Unidos y Europa con

---

<sup>105</sup>. Edmundo Desnoes, "La utilización social del objeto del arte", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 189-206.

Latinoamérica; dice que se forman capas sucesivas, estratos que sobreviven simultáneamente. Nuestra Torre de Babel se llena de lenguas e imágenes y se produce un mestizaje. Hace también la diferenciación en cuanto a que en América Latina somos pobres en teoría, en ideas y métodos, pero ante nuestros ojos el mundo es rico. Por ejemplo, nos preguntamos ¿a quién sirve cómo utilizamos la imagen del sol y la señal de la cruz? También habla de la imitación, con retraso, con la creación de museos y galerías en diferentes lugares de América Latina, como México, Brasil y Argentina.

En lugar de un *mestizaje fecundo*, se produce un *chapucero mestizaje*: con la violación del primer hombre americano, sus valores se reprimen, se mantienen oprimidos y latentes; los conquistadores, a su vez, imponen a la fuerza el trazado geométrico de las ciudades y la imagen de sus dioses. Sobreviven culturas paralelas, se abrazan y golpean en ciertos puntos, pero no se funden en un solo cuerpo.

En Quito,<sup>106</sup> golpearon la existencia de todos estos mundos paralelos varios sistemas visuales. Guayasamín es un ejemplo de las contradicciones del artista latinoamericano. Para ganarse el pan o la comodidad vende en el mercado, se hace popular entre la burguesía nacional, vive del presupuesto nacional, se gana la vida como diseñador o artesanum. Este

---

<sup>106</sup>. Al hablar de Quito, se refiere a una reunión con otros estudiosos, convocados por la UNESCO, en donde se discutió el índice del libro del que forma parte su escrito.

artista ecuatoriano se olvida de un factor fundamental de toda creación: el receptor, la otra mitad de la obra.

Estas contradicciones en la vida y obra de Guayasamín son evidentes, pero están presentes, enmascaradas o desnudas, en el resto de los pintores del continente, simplemente porque éstos son los canales establecidos para la circulación de la obra. Además se olvida a los grupos más amplios de la población, y la búsqueda de un mundo más justo, de nuevas relaciones entre los hombres, es sólo un elemento formal, idealista.

Edmundo Desnoes comenta algunas consideraciones del arte de Le Parc, en las cuales los pintores, los museos, los críticos y los *marchands* están cada uno en su papel, mientras que el gran público continúa indiferente y distante ante un arte clasista, un arte que mantiene la dependencia y pasividad de la gente. De Le Parc, Desnoes indica que aunque es argentino, vive en París y funciona dentro de la cultura metropolitana occidental. Señala que en toda obra artística el *código* tiene que ser coherente, los *signos* tienen que articularse para transmitir un mensaje que pueda descifrar la mayoría.

La propaganda estimulante del consumo, por ejemplo, produce alienación social al dividir a la población por el ingreso económico de las clases y grupos. El cartel se ha convertido en un medio masivo de comunicación. El lenguaje de los carteles, sus imágenes y símbolos, no está dirigido al consumo individual y pasivo, sino a la participación social.

En la segunda parte de su escrito, clasificación de las imágenes posibles de América, Desnoes habla de varios grupos de imágenes.

1) Las indígenas. De ellas indica que están fuera de la economía e integran el explosivo lumpen de los barrios de indigentes, están formadas por indios, negros, cholos y mulatos. Las imágenes católicas atraviesan varias clases sociales, desde las capillas y altares de haciendas y residencias burguesas, hasta el crucifijo sobre la cama y la estampita en las viviendas humildes.

2) Las nacionales, en banderas, héroes, imágenes de billetes y monedas.

3) Las imágenes del consumo, anuncios asociados con el placer del descanso y la promesa del sexo, identificación del consumo individual con la felicidad, los calendarios, estereotipos que provocan efectos, etcétera. Entre estas imágenes del consumo encontramos los anuncios para las élites, que provocan el consumo de las clases dominantes. El valor más cotizado para los burgueses es la originalidad.

4) De la revolución. Vuelca imágenes inquietantes, ligadas a la acción, denuncia social.

5) De la familia. Es el punto de partida, la identidad individual. En Latinoamérica por subdesarrollo y tradición, la familia tiene una fuerza primaria.

Por otro lado, Desnoes afirma que sólo existen dos categorías, dos ideologías, dos estructuras sociales



coherentes que se disputan el continente: el capitalismo y el socialismo.

Cada día se crea con mayor fuerza un sistema superestructural de información, orientación y control, una industria que recurre a la televisión, al cine, la prensa, la radio. La industria de la superestructura recurre por su eficacia a un mundo de imágenes.

Por último, Edmundo Desnoes dice que se debe tomar en cuenta las diferencias de cada nación, para contar con la participación de los diferentes grupos sociales en la elaboración del campo visual unificado.

Resumiendo, para este autor es importante hacer un análisis de las imágenes en cuanto a qué representaciones y función social tienen, así como de la familia como centro conservador o liberador de costumbres y valores. Para él es importante considerar el tipo de transculturación, la imitación y la existencia de culturas paralelas en el continente, así como reconocer nuestra pobreza en teorías y métodos, lo que es necesario para entender la función de las imágenes en el mundo en que nos encontramos.

Retoma las diferencias sociales y culturales de América Latina respecto de Estados Unidos y Europa, para definir las participaciones y funciones que deben tener los críticos, artistas, receptores y medios de expresión, como son los carteles, la pintura y la fotografía, los mensajes y códigos. Debe tratarse de llegar a lenguajes con un significado más claro y comprensible, cuya intención busque primordialmente

la integración artística y social, en el que se fusionen las diferentes culturas paralelas que existen en América latina.

Su objetivo es que se conozca el papel que tiene la industria de la cultura, del consumo, de la comodidad, y evitar hacer un arte clasista que divida a la sociedad de acuerdo con sus ingresos y consumo del arte. Solamente con el conocimiento de la función de las diversas imágenes, y con la idea de que el arte responde a un proyecto social con una estructura coherente, donde muchos compartamos un código visual, evitaremos la contradicción en la que han caído los artistas latinoamericanos y el fortalecimiento de quienes tienen el poder cultural, artístico, político y social.

### 3.2.8. Néstor García Canclini

En un estudio sobre la crítica de arte en América Latina que hace Federico de Moraes,<sup>107</sup> dice que en este continente existen críticos ya conocidos como Jorge Romero Brest, Mario Pedrosa, Marta Traba y Juan Acha, pero que hay otros que forman la nueva generación como, por ejemplo, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder y Néstor García Canclini. Del último dice que es uno de los más prolíficos en el análisis del arte latinoamericano. Aquí solamente anotaremos el contenido de

---

<sup>107</sup>. Federico de Moraes, "Vulnerable resistente: América Latina. Crítica de arte y liberación", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 5, febrero de 1978, México.

seis escritos publicados de 1975 a 1979: cinco en revistas y un libro.

El de 1975 se titula "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano".<sup>108</sup> En él, García Canclini describe su posición acerca de la producción, la distribución y el consumo, la creatividad, la forma y función artística, la comunicación, la diferencia entre hacer un arte burgués y un arte de socialización, un arte de liberación.

Al principio de su escrito, anota que en América Latina las dudas sobre lo que debe ser el arte, y sobre su misma supervivencia, son provocadas por el agotamiento del arte burgués y de las instituciones que lo sostienen, por las condiciones inhóspitas de la producción cultural. En los últimos años las artes latinoamericanas están viviendo su periodo de mayor renovación y originalidad, con actividades teatrales, cinematográficas, poesía en el canto, trabajos colectivos donde se recrea la vida cotidiana de los barrios obreros en Cuba, Colombia, México y Chile. Una muestra es lo hecho por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, el Cinema Novo Brasileño y los artistas chilenos, argentinos, bolivianos, mexicanos y colombianos que empezaron a destacar con técnicas originales de montaje de realidades hasta hoy reprimidas. Como consecuencia se tiene una nueva relación entre autores y espectadores, y con el

---

<sup>108</sup>. Néstor García Canclini, "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano", en *Casa de las Américas*, núm. 89, marzo-abril de 1975, La Habana, Casa de las Américas, p. 99-119.

arte se exige que cambie la manera de concebirlo y estudiarlo. A esto se suma el surgimiento de nuevas condiciones económicas, sociales y culturales.

A continuación Canclini hace una crítica de la concepción del arte burgués. Indica que la tesis central de la estética burguesa sostiene que lo artístico se da esencialmente en la obra de arte y ésta es autónoma, ajena a las condiciones de producción, distribución y consumo. La apreciación burguesa se refleja en museos y con museos imaginarios reproducidos en las páginas de la historia del arte. Sin embargo, dice el autor, en el sistema capitalista, los procedimientos de producción masiva de los mensajes, como la fotografía, el cine, la fotocopidora, etc., han erosionado la ideología con que la burguesía justifica su modo de concebir el arte. Canclini afirma que una teoría contemporánea del arte compatible con su práctica debe abolir la formulación ahistórica y debe partir de un planteamiento del problema que haga posible definiciones y categorías sociohistóricas.

Otro aspecto al que se refiere es la *relación existente entre el sujeto y el objeto artístico*. Son dos las apreciaciones que existen en esa vinculación: la que dice que prevalece la forma sobre la función, y la que apunta que la relación se presenta con base en características culturales, modos de producción y clases sociales en un momento determinado, con diversas variaciones. Para Canclini la primera es una visión no válida para todas las épocas, solamente para el arte producido en el capitalismo. En las

artes puras, la escultura y la música, los artistas no producen en función de las necesidades de los espectadores, sino que son determinados por el *marchand* o el empresario. En las artes aplicadas -diseño industrial, publicidad- el artista responde a las necesidades del mercado y produce mensajes y objetos cuyo fin es crear necesidades artificiales, más que responder a las de los consumidores. Respecto a la segunda apreciación, lo que hay que hacer es vincular las obras con sus propias condiciones materiales de producción; el problema no está en cómo se ubica una obra de arte ante las condiciones de productividad de una época, sino cómo se ubica en ellas. La teoría, continúa Canclini, que mejor ha tratado la relación de las representaciones de lo real con el conocimiento y la transformación de la sociedad es la teoría marxista de la ideología. A lo que hay que responder es a de qué modo representa el arte, qué es lo que representa y qué relación tiene lo que representa con el conocimiento y la transformación de la realidad, ya que la representación artística puede encubrir las contradicciones sociales, pero también puede producir conocimiento sobre ellas, dependiendo de las relaciones que su producción y consumo mantengan con la clase dominante. Al comprobar la dependencia de la representación respecto de la producción del arte latinoamericano, nos daremos cuenta de que todo es consecuencia de un modo de producir arte, de la propiedad privada de los medios de producción artística y su función de servir a la economía mercantilista. Por eso, un arte de

liberación no se consigue mediante la experimentación formal. Lo decisivo será que nuestros pueblos asuman el control de la producción, la distribución y el consumo del arte, de acuerdo con nuestros intereses y con manifestaciones que afirmen nuestra identidad e imaginar creadoramente nuestro futuro, termina afirmando García Canclini.

El autor sigue con su análisis de la producción artística, lo individual, lo colectivo y la creatividad y, dentro de todo, la valoración de las obras. Afirma que el arte primero es producción y después creación, porque primero consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, condiciones que son únicamente cognoscibles en una teoría de la producción. La creatividad existe no como creación absoluta, sino basada sobre formas de producción específica de la formación histórico-social a la que pertenece.

Respecto al juicio que se hace sobre la obra, Canclini opina que además de tomar en cuenta el *proceso de producción*, se debe considerar que una obra de arte no llega a ser tal si no se consume, ya que el consumo completa el hecho artístico, modifica su sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores. Por lo tanto, la percepción es también importante, así como conocer, con el análisis, en qué forma se inserta en la historia del gusto y de qué tipo de comunicación se trata, ya sea unidireccional y autoritaria de los sujetos creadores a los espectadores pasivos, o bidireccional, donde el arte es socializador y se transfiere

al público el papel del productor, donde los artistas comparten los medios de producción. En síntesis, para Canclini los criterios que hay que considerar para valorar las obras son tres: a) la amplitud de consumidores a los que llega; b) la posibilidad que se les ofrece para convertirse en productores de arte, y c) la capacidad de promover, junto con el goce de la recreación, que los espectadores sean más partícipes.

Al finalizar, el autor describe la importancia de la distribución del arte como clave de la dependencia. Para él, ésta determina las condiciones en que llegará a los receptores, qué espectadores podrán conocerlas y cuáles no; lo que puede verse y lo que será ocultado lo deciden los empresarios, así como los estilos, la publicidad y la crítica. Con el conocimiento del papel que cumple la distribución en todo proceso artístico puede entonces plantearse una política de liberación. En América Latina las experiencias de los cineastas y escritores demuestran que el peso del modo de distribución capitalista es ante todo un paso de lo económico a lo político.

El siguiente texto de García Canclini se editó en 1977 en la revista *Artes Visuales* de México y se titula "¿Qué significa socializar la crítica de arte?".<sup>109</sup> Este ensayo está dividido en tres partes: crítica de arte y crisis del

---

<sup>109</sup>. Néstor García Canclini, "¿Que significa socializar la crítica de arte?", en *Artes Visuales*, núm. 13, primavera de 1977, México, Museo de Arte Modernum.

arte; de la obra al proceso artístico; socialización de la crítica y formación de un nuevo público.

Para plantear la crítica y crisis del arte, el autor inicia describiendo cuál es el problema del arte contemporáneo: a) los artistas no pueden vivir de su trabajo por los obstáculos que tienen para producir; b) por los criterios que se siguen en la distribución de las obras, éstas siguen siendo mercancías, y c) al pueblo no le interesa el arte porque éste no repercute en él. En síntesis, la producción, distribución y consumo son todo un sistema y sólo estudiándolo globalmente se puede entender esta crisis.

Canclini anota que no basta con estudiar al artista y sus obras ni tampoco cargarles a los artistas la responsabilidad de la distribución y consumo. Además, dice que la crítica se ha reducido a la crítica de las obras o al itinerario de los artistas y escuelas. Para él, estos criterios son errores básicos en los que se ha caído.

En el apartado que titula "De la obra al proceso artístico", afirma que son distintos los acontecimientos que han permitido el cuestionamiento de la insularidad del arte: las transformaciones sociales y comunicacionales; las vanguardias artísticas y las evidencias acumuladas de las ciencias sociales, junto con la reproducción masiva de los mensajes y la conversión en el capricho lujoso y anacrónico de que las obras son únicas e irrepetibles, han demostrado que el arte no es solamente una colección de obras sino un proceso de producción, distribución y consumo, donde



participan e interactúan el artista, la obra, el intermediario y el público; es así como se entabla un proceso social y comunicacional. Proceso donde la función de los componentes es móvil según la participación en el proceso artístico.

Con estos antecedentes y al buscar la "socialización de la crítica y la formación de un nuevo público", Canclini afirma que se deben concatenar la ubicación de las relaciones sociales y comunicacionales con la revisión de la práctica artística, con el fin de provocar una revaloración de la crítica. Anota que el cambio se debe efectuar en cuanto al objeto de la crítica y en cuanto a los criterios de valoración, que no solamente el objeto debe ser la obra de arte y su relación con el artista. Acerca de ello, indica que debe ser un juicio de las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, donde se entienda el sentido de las obras y del proceso artístico como parte de la formación socioeconómica en la que surgen. En una concepción socializada, más que la obra, es el público el que tiene mayor relieve para generar una corriente popular de creatividad, avances en la conciencia y en la praxis de un mayor número de personas. Para Canclini, además, el crítico puede contribuir no sólo a formar al público, sino a que artistas, intermediarios y espectadores enjuicien sus papeles en el desarrollo de la sociedad entera. En resumen, hay que explicar la estructura interna de la obra, las situaciones

sociales en la producción y comunicación de la misma y el tipo de praxis simbólica de la obra.

En seguida de este texto, en el número 16 de la revista *Artes Visuales*, García Canclini sigue con el análisis de lo social en el arte. Su escrito se titula "El arte sociológico: ¿una práctica artística sin instituciones?".<sup>110</sup>

Ahí el autor hace referencia a las experiencias y teorías del grupo colectivo de Hervé Fisher, con algunas observaciones sobre sus posiciones artísticas para llegar a definir en qué consiste el arte sociológico.

Comienza enumerando algunos ejemplos de las experiencias de este grupo en Venecia y otros lugares: la proyección de diapositivas y secuencias de películas gigantes sobre fachadas de monumentos; la realización de videos sociológicos; los cambios en el uso habitual de los medios masivos publicando espacios en blanco, etc. A estas manifestaciones se les denominó arte sociológico. ¿Por qué esta designación y no arte social? Canclini hace referencia a Fisher y contesta que "el arte sociológico busca justamente terminar con las imprecisiones de ese bazar cultural que se reúne bajo el tema 'arte y sociedad' no se propone representar lo social, sino cuestionar los procedimientos con los que la burguesía los representa. En vez de reproducir ingenuamente las relaciones sociales se trata de producir un

---

<sup>110</sup>. Néstor García Canclini, "El arte sociológico: ¿una práctica artística sin instituciones?", en *Artes Visuales*, núm. 16, invierno de 1977, México, Museo de Arte Moderno, p. 26-28.

arte que reelabore críticamente lo real y sus códigos de representación."<sup>111</sup>

Ante la postura de este grupo que nace en 1971, y que radicaliza la relación arte y sociedad, y lleva a cabo una de las críticas al discurso idealista sobre el arte, García Canclini afirma que así como es uno de los esfuerzos más representativos, también tiene sus consecuencias políticas y sus fallas teóricas. En lo político anota que este grupo "se coloca en la línea del marxismo antiautoritario" y define el arte sociológico como interrogativo y crítico, por el derecho a las preguntas y no por el poder de las respuestas.

Canclini afirma que es una posición antidogmática, pero que posee también las limitaciones del individualismo; para lograr los objetivos transformadores que este grupo se propone no basta con sociologizar el arte, hay que socializarlo.

Aun cuando en estos dos escritos no aparece referencia a América Latina, son básicos para entender lo que sucede en el arte Latinoamericano.

Su siguiente escrito se titula *Arte popular y sociedad en América Latina*,<sup>112</sup> y consta de tres partes: la teoría del arte y las ciencias sociales; las bellas artes y la crisis de la vanguardia; propuesta para un arte popular contemporáneo. En este libro Canclini fusiona sus planteamientos anteriores

---

<sup>111</sup>. Néstor García Canclini, "El arte sociológico...", p. 27

<sup>112</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

En la segunda sección, "De las bellas artes a la crisis de las vanguardias", este estudioso hace una descripción histórica del comportamiento de las artes en el mundo y en América Latina. Dice que después de la conquista el arte estaba subordinado a la religión, comienza a desprenderse en el siglo XIX, y con la llegada del siglo XX se inicia la autonomización del campo cultural.

Nuestra dependencia de patrones estéticos europeos se produjo como consecuencia de la dependencia económica. Al buscar el desarrollo económico se buscó también que las expresiones arquitectónicas y artísticas se desarrollaran. Según Canclini, para llegar a una historia social del arte latinoamericano debemos examinar la formación de la cultura moderna y sus estrategias actuales. Anota que en los últimos años el acercamiento de los artistas se debe más a la crisis de las instituciones, al comienzo de las profesiones liberales en los países capitalistas dependientes, a las declaraciones de los artistas en pro de la sindicalización y al rechazo de las bienales y las becas de las fundaciones norteamericanas. La toma de conciencia de intelectuales como Fuentes, Sabato, Paz y Vargas Llosa es uno de los cambios significativos.

Al desarrollar la tercera parte del libro, donde escribe sobre las actividades artísticas populares en América Latina, el autor nos lleva hacia el saber de las artes plásticas, del teatro y del cine. Esta sección se titula "Propuesta para un arte popular contemporáneo".

En la primera parte habla de lo que es la experimentación formal y la cultura popular en las artes de América Latina. Inicia preguntándose ¿dónde hay que trazar las fronteras de las artes plásticas? Y contesta que es difícil dibujar los límites, pero es más difícil todavía definir en ellas lo popular. ¿Lo popular radica en qué consume y/o qué produce el pueblo? ¿o en el contenido del mensaje, en la extracción social del emisor o en lo masivo de los receptores?. En todos estos aspectos, contesta de nuevo. Sin embargo, sigue siendo complejo delimitar lo popular por la participación tan variada, social y estéticamente, que tienen los componentes del proceso artístico.

Para García Canclini, en América Latina existen nuevas formas de actividad plástica que se pueden agrupar en cuatro áreas: "a) las que procuran modificar la difusión social del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos y galerías a lugares abiertos o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con el arte; b) las obras destinadas a la transformación del entornúm...; c) la promoción de acciones no materializadas o de situaciones que inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y las nuevas posibilidades perceptivas; d) el último modelo comparte con los dos anteriores la recreación del entorno y la acción sensible sobre el mismo, pero busca también modificar la conciencia política de los participantes."<sup>113</sup>

<sup>113</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular...*, p. 184-185.

Para trasladar estas ideas a la práctica, Canclini ejemplifica cuando el museo va a la fábrica y el papel de "un cine para la educación". Sobre el cine sólo toma como ejemplo a Cuba. Dice que antes de 1959 no había industria cinematográfica, pero en 1972 se sumaba un sinnúmero de largometrajes, noticiarios y dibujos animados. La clave de este desarrollo fue la transformación de la sociedad, los nuevos criterios para orientar el trabajo, la reorganización de la distribución y la exhibición con la creación del ICAIC (Instituto Cinematográfico de Arte e Industria Cubana). Todo esto permitió también llegar con el cine a los lugares más apartados y transmitir por televisión programas que se ocupaban del cine. Las películas que describe son *Memorias del subdesarrollo*, *Viva la república*, *Ciclón*, *79 primaveras* y *El hombre maisinicu*.

En las conclusiones del apartado sobre el cine, Canclini escribe que "el nuevo cine latinoamericano será el que necesitamos cuando seamos capaces de crear las condiciones económicas, sociales y teóricas para que exista un arte popular. Por el momento, el arte de mayor poder comunicacional, el que ofrece un lenguaje-síntesis con mayores posibilidades para elaborar en conjunto lo sensible, lo imaginario y lo conceptual, sigue siendo el de menor desarrollo en el continente."<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular...*, p. 256.

El último apartado se titula "Las preguntas pendientes". Ahí se cuestiona ¿qué puede cambiarse a través del arte? Y contesta que los movimientos de vanguardia nos enseñaron que hay que concebir al arte como un instrumento crítico y "desmitificar las convenciones, abrir las conciencias de los espectadores a una comprensión crítica de las contradicciones sociales",<sup>115</sup> y que en América Latina se han presentado cambios y excelentes trabajos críticos hechos por artistas, junto con estudios científicos e ideológicos de Mattelart, Dorfman, Acosta, Muraro y Steinberg; sin embargo todavía falta "volver de los museos a la plaza pública, de la cultura como espectáculo a la cultura como acción, del placer delegado en la satisfacción, sustitutiva del héroe televisivo al goce de transformar las formas establecidas".<sup>116</sup> Debemos cambiar la orientación transfiriendo al pueblo la producción y su participación, y la práctica de los artistas debe dirigirse no hacia el lucro, sino a compartir su experiencia con el pueblo.

El análisis de García Canclini, en síntesis, es una descripción completa de los siguientes aspectos: papel del artista, los medios de comunicación masiva, papel del arte en una sociedad capitalista y en una coparticipación de la sociedad con el artista y de éste en ella, la producción, la distribución, el gusto, las conceptualizaciones estéticas, la

---

<sup>115</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular...*, p. 257.

<sup>116</sup>. Néstor García Canclini, *Arte popular...*, p. 262.

crítica del arte en el capitalismo y lo positivo y la carencia de un arte social y popular en América Latina.

En el texto "Teoría de la superestructura y sociología del arte",<sup>117</sup> García Canclini hace una combinación de teoría y praxis. Al hablar de la cuestión teórica social evalúa a América Latina en general, y ejemplifica y se centra más en la actividad artística de Argentina. Primero retoma a diferentes autores y hace un balance de las concepciones artísticas y sociales, después sistematiza y ejemplifica con artistas y sus expresiones conforme va exponiendo sus puntos de vista.

Principia con la evaluación de teóricos marxistas y no marxistas que abordan el estudio del arte. De Sartre, dice que en los sesenta elaboró un sistema dialéctico de mediaciones entre lo social y lo individual, entre la producción colectiva y la del artista. Aunque sus afirmaciones eran novedosas en ese entonces, su defecto era ver separados al individuo y a la sociedad, al artista y su contexto social. Dos décadas después, estudiosos como Gramsci, Althusser, Godelier, Poulantzas, entre otros, cambiaron el planteamiento de Sartre y los estudios de arte. La sociología, aunque apenas comienza a hacerse y con ciertas trabas, como el historicismo y otras teorías, coopera a que en el campo artístico se cumpla en parte con un uso

---

<sup>117</sup>. Néstor García Canclini, "Teoría de la superestructura y sociología del arte", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 6, abril-mayo de 1978, México.



científico al someter al arte a la crítica epistemológica, que sitúa su explicación en el interior del discurso estético.

Respecto a América Latina, Canclini señala que en las dos últimas décadas los estudios sociológicos y el desarrollo teórico y práctico del arte se han presentado principalmente por la expansión de las ciencias sociales. Sin embargo esto se ha dado con carencias debido a la falta de datos sobre la ubicación social del arte, al desconocimiento de la organización del mercado, las tendencias de los gustos, las clases y el nivel de quienes asisten a eventos culturales. En el campo sociológico se tienen muchas suposiciones, hipótesis, pero no son científicas. Canclini dice que se requiere una constitución teórica de la sociología del arte, con investigaciones empíricas sobre objetos de estudio en los que se someta a prueba la elaboración teórica. Para él la deficiencia principal radica en la manera de establecer lo social, como lo hacen historiadores como Panofsky, Francastel y Hauser o investigadores empíricos como Escarpit. Hay una falla específica en cuanto a qué aspectos de la estructura social, clase o fracción condicionan el arte, mediante qué mecanismos, con qué fines. La teoría social que tiene mayor consistencia para llegar a conocer estos aspectos es el materialismo histórico, afirma García Canclini.

Con el fin de compaginar la teoría con la práctica artística, el autor primero hace un planteamiento teórico y en seguida ve cómo se presenta en la práctica. Específica en

qué consiste la teoría de la superestructura y el proceso artístico, la organización material del campo artístico, el arte como proceso ideológico y la indisociabilidad y simultaneidad de la estructura y la superestructura y, como conclusiones, el poder simbólico y las clases sociales.

Acerca de la superestructura y el proceso artístico, indica que éste se presenta en dos direcciones, en las que las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas: 1) una representación ideológica, como lo afirman Lukacs, Kosik y Hadjinicolau, y 2) la estructura opera sin descuidar la ideología sobre las condiciones de producción específica del arte, la organización de la economía determina las formas de organización material, de la producción artística, como lo dicen Gramsci, Brecht, Benjamin, entre otros. Aun cuando para la mayoría de la bibliografía marxista el modelo ideológico prevalece, las dos líneas son complementarias, por lo que el análisis sociológico de un proceso artístico debe operar tanto en la representación ideológica -las clases y sus perspectivas en un cuadro-, en la relación entre realidad social y su representación ideal, así como en la vinculación de la estructura social con la estructura del campo artístico -relaciones sociales y materiales de los artistas con los demás componentes del proceso artístico-, como son los intermediarios, artistas, instituciones, público, medios de comunicación. --Todo esto permite entender el modo en que una sociedad organiza la división del trabajo para la producción de bienes simbólicos,

el contexto, los cambios y función en cada etapa de la historia.

Al exponer las características de la organización material del campo artístico, García Canclini afirma que la estructura y la superestructura constituyen un continuo indisoluble; que la práctica económica o social existen por una ideología y bajo una ideología; que las ideas tienen existencia en actos materiales, en aparatos ideológicos materiales (aquí cita a Althusser). Para él, conocimiento científico de las superestructuras se distingue de la base económica y de su determinación por ésta, asimismo distingue la estructura socioeconómica general de la sociedad de la estructura socioeconómica particular del campo artístico. Hay que explicar de este campo sus propias condiciones de producción, ya que es una de las mediaciones principales. Citando a Walter Benjamin y a Gramsci, dice que debe señalarse que el problema no es cómo se ubica el arte ante la base económica, sino cómo se ubica en ella, en tanto que el arte elabora relaciones de producción y no sólo las presenta.

En esta primera sección y a partir de estos planteamientos, el autor evalúa las actividades artísticas en América Latina y en Argentina. Escribe que durante los años cincuenta, la penetración norteamericana inicia en las artes plásticas una nueva etapa con la creación de un Consejo Internacional en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1952) que exportó muestras de pintura estadounidense de vanguardia. Surge el apoyo de la Unión Panamericana, de la

CIA y de empresas trasnacionales como Esso, Standard Oil, Shell, General Electric, General Motors a museos, revistas, artistas y críticos latinoamericanos, con el objetivo de difundir una experimentación formal. Además se da el lanzamiento internacional del nuevo arte latinoamericano en bienales, con jurados de Nueva York, Londres y París.

En Argentina en los años sesenta, anota García Canclini, se configura la autonomización del campo artístico, se produce el desarrollo de las vanguardias experimentales. En lo económico, se inaugura la etapa de la sustitución de importaciones, se inicia un desarrollo económico y se presenta un crecimiento en el mercado interno. En el aspecto superestructural, se presentan cambios en las ciencias sociales, en 1957 se crea la carrera de sociología; hay cambios en la comunicación masiva con la expansión de la televisión comercial y con el comienzo de semanarios tipo *Times*, estos medios difundieron los nuevos productos industriales y los proyectos políticos e ideológicos de la burguesía avanzada. En el arte se recibieron subsidios para investigaciones de fundaciones como la Ford y Rockefeller; el Instituto Di Tella fue el más receptivo a la penetración norteamericana.

Con estos cambios, en Argentina se presentaron comportamientos específicos. Los cambios tecnológicos sobre la evolución del arte encontraron eco en los años cuarenta en el grupo abstraccionista, reunido en la revista *Arturo* (1944), en la agrupación *Arte Concreto Invención* (1945), y en

el Movimiento Madi (1946); sin embargo, éstos no tienen repercusión. En los años sesenta la industria genera acrílico y plástico, con lo que los artistas cambiaron su lenguaje a nuevos procedimientos que multiplicaban en serie las obras.

Los cambios económicos repercutieron también en la autonomía que se alcanzó en el campo artístico; hubo libertad experimental con las técnicas mixtas, los collages y con la sustitución de cánones académicos por nuevos códigos derivados del tratamiento expresionista (nueva figuración). Estas transformaciones fueron inducidas por empresas como Kaiser con las bienales que dieron a partir de 1962 y con cursos para artistas.

Al escribir sobre el papel del arte como proceso ideológico, el autor apunta que después de Marx, la noción de ideología ha sido complementada por otras ciencias como la comunicación, el psicoanálisis, la antropología, que se ocupan de las relaciones entre realidad y representación. Ya en el siglo XX, los aparatos ideológicos son agentes que facilitan nuestra percepción de los sistemas ideológicos como complejos de ideas para la persuasión consciente o inconsciente. García Canclini afirma que la teoría marxista atribuye tres funciones a la ideología: a) proporcionar una interpretación de los conflictos sociales, deformada por los intereses de clase; b) asegurar la cohesión y la convivencia entre los miembros de cada clase y la sociedad en su conjunto, y c) garantizar la reproducción de las condiciones de producción.

Las interpretaciones ideológicas tradicionales del arte consistían en vincular las condiciones sociales de su emisión y recepción mediante manifiestos de un discurso. Su falla es no considerar la particularidad de cada lenguaje, los problemas específicos de cada sistema de representación. García Canclini ejemplifica con artistas y obras de su país. Dice que Antonio Berni, con sus declaraciones y su obra, ofrece una coherencia que pocos artistas lograron; menciona a Edgardo Jiménez con sus parodias publicitarias del consumo burgués y a los cinéticos Le Parc y Pollesello. Todos ellos son resultado de un mismo desarrollo tecnológico.

Además de estas anotaciones sobre la ideología, el autor escribe que ésta ha sido caracterizada como un repertorio de contenidos; pero la semiología y la comunicación demuestran, en cambio, que no reside preferentemente en eso, sino que es el efecto de un tipo de organización del proceso comunicacional y reside en la semánticidad que rige la comunicación social. Hay que verla como un nivel de significación, no como proposición o una clase de discursos sociales; más que comunicarse se metacomunica, actúa por connotación, no por denotación. Ejemplifica con el argentino Ricardo Carpani, de quien dice que aunque sus mensajes incitan a la acción, éstos connotan la inmovilidad.

Como conclusión, García Canclini habla del "poder simbólico y clases sociales". Indica que el objeto de estudio del arte no pretende ser las obras, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen

o varían; que la unidad y la coherencia entre estructura y superestructura derivan de la necesidad de cada clase de legitimar y afianzar el poder económico mediante la acumulación de capital simbólico.

El último texto por examinar de Néstor García Canclini es "¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte? (A propósito de la Bienal de Sao Paulo)".<sup>118</sup> El autor divide este escrito en tres secciones para analizar la participación de los artistas latinoamericanos y el significado de sus obras en la citada bienal.

En la primera hace un balance general de los objetivos de esta primera bienal latinoamericana de arte realizada en Sao Paulo, Brasil. Ahí se eliminaron los premios y se invitó a críticos y a teóricos del arte para discutir problemas metodológicos. Los resultados, señala Canclini, fueron decepcionantes aun cuando se sabe que ningún coloquio internacional cambia la historia de una disciplina, sólo el trabajo continuo. Escribe de la importancia de las bienales (la primera en Brasil en 1951 lo convirtió en la avanzada del arte latinoamericano); de la importancia de otros eventos en América Latina, y del apoyo de empresarios compañías como Francisco Matarazzo en Brasil, Di Tella en Argentina, Kaiser en Córdoba (Argentina), Acero del Pacífico en Chile, Coltejer en Colombia, General Electric en Montevideo y Esso en México.

---

<sup>118</sup>, Néstor García Canclini, "¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte? (A propósito de la bienal de Sao Paulo)", en *Plural*, núm. 92, mayo de 1979, México, Excélsior.

Al analizar la situación de la bienal de Brasil y su posterior desarrollo, García Canclini fusiona el desenvolvimiento económico y político con las actividades artísticas. Habla del golpe militar en 1964 y su resultado con la persecución, los exilios, la censura, etc.; de boicot internacional a la bienal en 1969.

La segunda parte trata sobre "una nueva etapa de la crítica de arte en América Latina". Allí el escritor se pregunta ¿qué hizo la bienal en este nuevo contexto? Responde que aun cuando todavía se veía propaganda de las recientes elecciones en Brasil, las relaciones entre cultura y política sólo emergían esporádicamente, como los comentarios de Mario Pedrosa por ejemplo. Nombra las participaciones de los brasileños Aracy Amaral, Federico de Moraes y Roberto Puntual, de la mexicana Rita Eder, de la argentina Marta Traba, de los peruanos Mirko Lauer y Juan Acha. Afirma que pese a los obstáculos organizativos, el simposio revelaba nuevas tendencias en la crítica y la teorización del arte latinoamericano al considerar el marco social de la producción artística y las condiciones históricas particulares de América Latina.

En la sección "Mito, historia y sociedad" presenta el análisis de lo expuesto por los artistas latinoamericanos. Opina que ha habido un avance en el estudio del arte con sentido social y racional en aspectos como el mito y la magia. Señala que en la bienal la crítica fue bien recibida, mientras que los trabajos plásticos sufrieron confusión y



equivocos. Entre las causas de esto menciona la falta de conexión entre la exhibición artística y el simposio, la ausencia de conceptualización de la muestra desde su planteamiento. Señala lo presentado por los brasileños, lo heterogéneo de la exposición, y la desinformación de los lazos de las obras con su marco social. Al hablar de lo coherente, cita el envío de México, con obras de José Guadalupe Posada, Jesús Reyes Ferreira, Carlos Mérida, Arnold Belkin, Felipe Ehrenberg y Enrique Estrada.

Este autor, como Marta Traba, se distingue por no interesarse solamente en el análisis formal e histórico de artistas, obras, tendencias, escuelas, exposiciones, etcétera, sino por llegar al conocimiento de estos y otros elementos que nos dan una idea más completa del papel del arte.

Para García Canclini, el aspecto ideológico, la producción, la distribución, la exhibición, la crítica y el simbolismo son aspectos básicos para conocer el comportamiento social del arte en una sociedad determinada. Pero junto a estos conceptos, considera otros que ayudan a entender aún más la participación social en el campo artístico, con el fin de llegar a un arte de liberación.

En sus trabajos primero se encuentra un análisis de la función y papel del arte burgués, del arte capitalista, mediante el cual distingue la apropiación de las culturas y las condiciones de producción artística que se presentan en este sistema social. Estas condiciones se han ido agotando y

en América Latina se han visto nuevas relaciones entre artistas y espectador, en un contexto político, social y cultural diferente, con la aparición de otras disciplinas, con nuevas creencias y otro tipo de distribución del arte no capitalista, lo que ha coadyuvado a la liberación en la producción, la creación, la distribución y la recepción del arte.

Distingue entre el modo de producción, distribución y consumo del arte en un sistema mercantilista, minoritario y elitista, y el socializado, donde existe otro tipo de relación artista-espectador y hay otras formas de distribuir y consumir el arte, y la creación con fines diferentes al capitalista. Con esto García Canclini marca dos aspectos importantes: la dependencia y la libertad en la creación artística, en una sociedad capitalista y no capitalista.

Este autor dirige sus apreciaciones hacia la manera de evaluar el arte. No permanece solamente en él, sino que indica que aunque la crítica se ha reducido a la obra, escuelas e itinerarios de los artistas, las transformaciones sociales y comunicacionales han permitido su cuestionamiento en cuanto a reproducción de las obras como proceso, producción, distribución y consumo. Para él, la crítica debe enjuiciar las relaciones entre artistas, obra, intermediarios y público; explicar la estructura interna de la obra y las relaciones sociales, en la producción y comunicación de la misma y su tipo de *praxis* simbólica real. Estos aspectos indican que, así como es esencial conocer formas y estilos en

las obras, también es indispensable fusionarlos con otros elementos que forman parte del proceso artístico formal y socialmente.

La ideología es asimismo importante para García Canclini. Es significativo que este autor, en sus aportaciones al estudio del arte, no se queda en el análisis de obras específicas, sino que retoma la manera en que ha sido interpretada por diferentes autores y los aspectos históricos, estructurales, superestructurales y simbólicos en la obra de arte.

Lo que diferencia a Néstor García Canclini de otros críticos, al hacer el estudio del arte latinoamericano, es que además de evaluar y aportar aspectos teóricos, los relaciona con la situación latinoamericana en el ámbito cultural, político, económico y artístico, en lo formal, social y comunicacional; tomando en cuenta tanto las obras de arte culto, para exposiciones en galerías y museos, como las populares, donde existe otra manera de hacer y consumir el arte.

### 3.2.9. Adelaida de Juan

Aquí sólo se analizará el artículo "Actitudes y reacciones"<sup>119</sup> de esta estudiosa del arte latinoamericano

---

<sup>119</sup>. Adelaida de Juan, "Actitudes y Reacciones", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 34-44.

Primeramente, Adelaida de Juan retoma los años que van de 1920 a 1940, por ser una etapa de luchas políticas y sociales en Latinoamérica, y hace un recuento histórico, político y artístico.

Anota que en México se inicia la revolución en 1910; en Uruguay se llevan a cabo reformas laborales de 1911 a 1915; en Brasil se realizan luchas durante los años veinte; mientras que en Nicaragua se mantiene la resistencia de Sandino.

Otros acontecimientos importantes en estos años son: en Argentina, la reforma de la Universidad de Córdoba en 1918, la fundación de varios partidos comunistas, y el surgimiento y desarrollo de la pintura indigenista; en México, el muralismo en contra del academicismo; en Ecuador, artistas como Guayasamín y Paredes; en Perú, José Sabogal; en Bolivia, María Luisa Pacheco, y en Chile, Venturelli.

La vanguardia artística se transforma también en vanguardia política. Surgen de esto varias publicaciones: en México, *El Machete*; en Cuba, *Avance*; en Perú, *Amauta*; en Argentina, *Martín Fierro*. Estas revistas buscan y van cubriendo el afán de autoafirmación nacional, además de que representan la vinculación con las clases medias en ascenso.

Adelaida de Juan menciona que durante los años 1922 a 1930 en Brasil las pinturas predicaban una vuelta a la naturaleza brasileña, un interés por el barrio cotidiano. De 1930 a 1937 las entidades oficiales comienzan a apoyar a los

---

pintores, mientras que de 1930 a 1945 se realiza por Portinari, Porceti y otros, una interpretación más libre de los motivos nacionales.

En Cuba, durante la década de los veinte, se funda el partido comunista, la universidad popular José Martí, las luchas obreras aumentan y los artistas de vanguardia se identifican con las luchas populares, sin embargo su temática nacionalista y social se hará hasta la década de los cuarenta.

Respecto a los acontecimientos anteriores, Adelaida de Juan escribe que a partir de 1940 la técnica de la pintura latinoamericana cambiará radicalmente, pierde en esfuerzo de apertura lo que va ganando en habilidad y situación internacional.

Afirma que, debido a que las conmociones políticas son frustradas o neutralizadas, los artistas sienten agotadas las posibilidades de una afirmación nacional y responden, por lo tanto, a los movimientos internacionales de la plástica, lo que ocasiona el abandono de la idea de que el artista puede y debe ayudar a cambiar la sociedad.

La abstracción, que es supranacional por su esencia misma y cuyos postulados realizan la alusión figurativa, dominará este tipo de arte y crítica hasta bien entrada la década de los cincuenta.

En la quinta década, la corriente más ampliamente cultivada fue la del informalismo. Entre los artistas de este estilo se encontraron los del Grupo de los Once, en Cuba, en

1953; los pintores mexicanos Felguérez y Carrillo; los brasileños de Mabe y Piza; y Fernando de Szyszlo en Perú.

Adelaida de Juan afirma que en la década de los sesenta y setenta se presenta una nueva era de cambios sociales y políticos en América Latina. Estos cambios que van a influir sobre la producción cultural, matizando no sólo los temas sino sobre todo las relaciones entre el artista y su público.

Al finalizar la década de los sesenta, se comienzan a alterar las relaciones establecidas entre el artista y sus canales de apertura hacia el público, los pintores empiezan a objetar las bienales y los salones como canales de comunicación.

El Instituto Di Tella acogió las muestras más novedosas, cambió la tónica de su sección de artes plásticas; mientras que Romero Brest pidió que el Centro de Artes Visuales se transforme en un Centro de Investigaciones Teóricas y Tecnológicas para Artistas, lo cual implica la supresión de becas y premios. Romero Brest ha manifestado que las obras de arte han dejado de corresponder a una actividad estética para transformarse en una actividad social.

Para Adelaida de Juan esta situación de cambio en la función del arte, al abrirse la década de los setenta, se extiende casi a toda América Latina.

No hace una evaluación y proposición como la que hace Edmundo Desnoes, Canclini y Acha, quienes interrelacionan los acontecimientos artísticos con los sociales y con los cambios políticos que se presentan dentro y fuera de cada país; sin

embargo De Juan interpreta con características sociohistóricas, y no solamente formales, las diferentes manifestaciones plásticas que se expresan en los artistas latinoamericanos, sus medios y sus relaciones, respuestas y propuestas, como consecuencia y como antecedente de las actividades políticas, sociales y culturales.

### 3.2.10. Federico de Morais

Algunas de sus sugerencias las encontramos en sus intervenciones en el libro *El artista latinoamericano y su identidad*.<sup>120</sup> Federico de Morais señala algunos puntos sobre la crítica de arte. Para él, un crítico es aquel que se apropia de la obra de arte como materia de reflexión, pero además propone valores que retornan al artista, es decir, el crítico y el artista con su quehacer proponen modelos de orden general, se encuentran en un trance dialéctico.

Para De Morais un modelo es la creación teórica con la cual se puede operar una realidad, por lo que el artista, al modificar la realidad, crea nuevas realidades y entonces propone un modelo. Menciona que la postura de resistencia de Marta Traba, por lo tanto, puede constituir un modelo, sin embargo, la categoría que propone la argentina tiene un inconveniente en cuanto que se aplica al análisis de

---

<sup>120</sup>. Damián Bayón, ed. cit..

determinados movimientos, a un arte del pasado que ya no tiene actualidad puesto que ha sido superado, además de que acaba de favorecer a cierto tipo de mercado.

Para De Moraes es preciso resistir, pero en el lenguaje actual, en términos nuevos. Lo específico latinoamericano no debe ser buscado en su aspecto referencial, lo que debería buscarse es la voluntad de organización.

En su ensayo, "La ideología de las bienales internacionales y el imperialismo artístico"<sup>121</sup> publicado en la revista *Plural*, plantea una discusión acerca de las grandes exposiciones internacionales y su repercusión sobre el arte mundial. Su objetivo es saber cómo los lenguajes internacionales, intensificados en las bienales, actúan sobre las culturas nacionales, cómo se dan las relaciones de dependencia.

Este escrito consta de cuatro partes: presentación y objetivos, análisis de la documentación de Kassel, la bienal de París y sus propuestas y conclusiones.

Respecto a la existencia de la subcultura dominante que hay en el interior de una cultura dominante, y de la también permanencia de una o más subculturas dominadas en el interior de las culturas dominadas, para De Moraes, el problema está en localizar los intermediarios de esa dominante como, por ejemplo, los lenguajes internacionales que actúan en cada

---

<sup>121</sup>. Federico de Moraes, "La ideología de las bienales internacionales y el imperialismo artístico", en *Plural*, núm. 77, febrero de 1978, México, Excélsior, p. 49-55.



país, y distinguir cuáles son sus agentes, vehículos o canales de divulgación.

Para De Morais es necesario localizar el origen y significado de esos lenguajes internacionales y sus canales de divulgación, y saber cómo anulan o impiden el surgimiento de otras tendencias vinculadas a las raíces nacionales y a las necesidades culturales locales.

En todas las épocas, las tendencias internacionales, afirma De Morais, fueron dictadas por los países ricos y apoyadas por los banqueros, comerciantes, etc. Las multinacionales del mercado del arte determinan las tendencias mundiales.

Por el examen que hace de las dos exposiciones Kassel y la bienal de París, se desprende que las líneas y países predominantes son los europeos y los norteamericanos, donde los latinoamericanos son los menos y, en ocasiones, en un local aparte, como ocurrió en la de París.

Su propuesta es que hay que intentar dar una respuesta a los intentos de colonización cultural, con el ataque, con un nuevo lenguaje. Esta respuesta tal vez no esté en las imágenes, sino en las teorías con un pensamiento visual autónomo para el arte latinoamericano, en la búsqueda de una conciencia nacional y latinoamericana.

En otro de sus escritos, "Vulnerable, resistente, América Latina. Crítica de arte y liberación",<sup>122</sup> Federico de Moraes hace un análisis de la perspectiva que tienen los críticos latinoamericanos sobre el arte de América Latina. Deslinda cuál es el camino que toman, cuáles son sus enfoques y cuál es su parecer sobre el arte de este continente.

Antes de abocarse a la evaluación de los aportes de los críticos, De Moraes presenta la situación política, social y cultural de América Latina adentro y afuera. Al respecto, dice que estamos de moda y se nos reconoce internacionalmente, pero que su reconocimiento es artificial. Se pregunta ¿qué es lo que hay que hacer, qué somos? Y contesta que hay que asumir nuestras diferencias, superar la neurosis de dependencia y de identidad.

Para De Moraes, los críticos latinoamericanos hacen un redescubrimiento de América, proponen una teoría para socializar la actividad artística y estudian el aspecto de la dependencia y la dominación, y el arte popular y la liberación.

Al hablar del redescubrimiento, anota que los críticos hacen énfasis en la cuestión social y política, en las críticas de las vanguardias internacionales diferentes a las de este continente. Entre los autores que menciona están Jorge Romero Brest, quien no pretende destruir la cultura

---

<sup>122</sup>. Federico de Moraes, "Vulnerable, resistente, América Latina, crítica de arte y liberación", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 5, febrero-marzo de 1978, México, p. 34-35.

burguesa y universal; Mario Pedrosa, que critica la pérdida de autonomía del arte; Marta Traba, que se opone a la tecnología en el arte y propone que éste sea parte de las luchas sociales de los pueblos, parte de una *cultura de resistencia*.

Acerca de la propuesta social del arte, considera a Yurkievich, en tanto que sus observaciones se dirigen hacia el papel del crítico como parte de un conjunto social, con conciencia y asimilación de los valores estéticos y sociales, y no como un ente aislado de ésta. Toma en cuenta a Jorge Glusberg, con sus sugerencias de entender el discurso artístico como parte de un sistema y como parte de varios discursos, como un modelo conceptual. Y dice que Néstor García Canclini propone *un arte de liberación* por medio de un *arte popular*, y que la crítica y el público deben hacer juicios sobre los artistas, las obras, los intermediarios y sus relaciones.

En su último escrito, "De la iconología a la materiología. La posibilidad de un arte de resistencia en América Latina",<sup>123</sup> De Moraes hace un balance y una crítica de las propuestas teóricas de Marta Traba, Mario Pedrosa y Néstor García Canclini. Entre estos críticos, coincide más con lo dicho por Néstor García Canclini. Indica que antes de

---

<sup>123</sup>. Federico de Moraes, "De la iconología a la materiología. Las posibilidades de un arte de resistencia en América Latina", en *Iconografía en el arte contemporáneo*. México, IIE-UNAM, 1982, p. 85-123.

definir lo que significa arte de resistencia, hay que discutir sobre las relaciones de dependencia, y ver cómo actúa el arte entre nosotros.

Después analiza la importancia de la iconología como un aporte para pasar de los estudios descriptivos de las imágenes y símbolos a la interpretación del significado de estos símbolos e imágenes. Dice que de la iconología se desprende a la semiología, con el fin de desmontar los mecanismos de la significación. Cita y retoma a autores como Panofski, Ripa, Cassirer, Langer, Bachelard, Jung, etc. Todos son estudiosos de los símbolos, signos, significados, lo iconológico y lo iconográfico. Esto último, dice De Morais, es incapaz de penetrar en el universo del arte del siglo XX, por su visión del arte logocéntrica, ilusionista y centralizadora.

Hace también la diferenciación de lo que para el occidente es la pintura: un objeto material, una presencia libre de connotaciones sociológicas, históricas y simbólicas; algo puro, real, que no es objeto de un saber, sino objeto para un saber. Ejemplifica esto con la abstracción de los años cincuenta, los concretos y neoconcretos argentinos y brasileños, entre otros, quienes en sus prácticas buscan la destrucción del espacio ilusorio y su contenido.

Al abocarse al análisis de los aspectos metodológicos y pragmáticos de la iconografía en "casos" particulares de artistas latinoamericanos, dice que aunque no se caracterizan dentro de un arte de resistencia, todos los artistas

analizados pueden ser considerados resistentes. Los artistas a los que hace referencia son Antonio Henrique Amaral, Cildo Meireles, Joao Câmara, Filho y Rubem Valentim, de Brasil; Fernando Botero, Leonel Gongora y Antonio Caro, de Colombia; Arnold Belkin de México.

De los pintores brasileños estudia lo expresivo en sus obras, sus ideas, influencias y características socioculturales. Aun cuando el autor no se olvida de los colores y las formas, éstos los relaciona con la intención ideológica del pintor. De Amaral indica que lo que se propone es una relación de arte y tema, que busca nuevos caminos con implicaciones sociales, políticas y culturales, con temas como el plátano y la boca, y utiliza y conduce estos elementos de acuerdo con su significado de consumo, la política y lo social; busca su identidad, dice De Moraes. De Câmara Filho, afirma que su interés es mostrar la vida brasileña, que en sus obras se observan a los actores, los rostros, los gestos y las posturas, en los que existe una identificación entre lo que observa y lo que se ve en la obra, ya que hay una correspondencia ideológica y simpatías personales. De Rubem Valentim, anota que los signos utilizados se refieren a cuatro elementos: hombre, raza, mujer y cara, elementos que remiten a las civilizaciones arcaicas, pero también a la realidad de las ideas actuales en las representaciones de la mujer, el sexo, la caza, el pájaro, el agua, la tierra, la vegetación y la religión. Estos elementos, con el juego de colores, formas y el

constructivismo que se refleja una experiencia real y el sincretismo sociorreligioso afrobrasileño son las autenticidades de este artista. Respeto de Meireles, escribe De Moraes que es un artista que se preocupa por cuestionar la veracidad de la cuestión visual, los guetos de marginación, y hacer de su trabajo una especie de contrainformación que cuestione el circuito donde trabaja. Este artista hace pequeños anuncios en los periódicos, en papel moneda y con eslogans antiamericanos.

Acerca de los artistas colombianos, señala que el sentido de la pintura de Fernando Botero no reside en la iconografía tomada de otras épocas, escuelas o países, ni en una iconografía personal, sino que está en la manera como boteriza todo, en su visión irónica y divertida, de acuerdo con las características de su país, redondo, cerrado sobre sí mismo por su posición geográfica y con las formas de sus figuras y objetos que expresa. En cuanto a Leonel Gongora, anota que su propósito es reafirmar la condición humana, rechazar la tecnología y su resonancia en el arte, donde el artista es el personaje principal que revela su propia personalidad, examinando su problemática personal y con ello la del artista moderno, con la sociedad, con la tradición pictórica, con el mercado del arte. Su pintura está hecha con las manos y vista con los ojos, es una práctica ojisensual y se destaca por su atmósfera erótica que refleja una lucha contra la represión, la censura y la apatía mental. De Antonio Caro, De Moraes indica que es uno de los raros

conceptuales colombianos, siempre dispuesto a cuestionar los hábitos del circuito del arte local; sus gestos creativos provocan, incomodan, agreden.

Para De Moráis, Arnold Belkin es el artista que mejor representa las posibilidades icónicas de un arte de resistencia, ya que en su serie "Grandes batallas" manipula imágenes muy comunicables, de nivel político, por el nexo con personajes como el Che Guevara y Salvador Allende, con lo cual pone a la orden del día la pintura de contenido político.

Como conclusión de este escrito sobre la iconología, De Morais dice que así como la vanguardia es más un comportamiento, un modo de ver y actuar, a cada momento reformulado en América Latina, en función de contextos específicos y de situaciones peculiares, la resistencia también puede asumir diferentes fuentes y ser diversa y no única.

Una de las ideas que resaltan de este autor es que la crítica tiene una función importante, no sólo observa sino que propone modelos teóricos. Mediante ella se distinguen los objetivos y las influencias de los lenguajes internacionales en las bienales, con el fin de localizar el origen y significado de esos lenguajes que colonizan la cultura latinoamericana, y para tener clara la situación artística de nuestros artistas, así como buscar un medio de liberación con una interrelación y comunicación entre quienes prefieren

hacer obras que presentan resistencia ante los lenguajes internacionales.

### 3.2.11. Ida Rodríguez Prampolini

El único texto conocido de Ida Rodríguez Prampolini acerca del arte latinoamericano fue el publicado en la revista *Plural*, de México, "Reflexiones para críticos, artistas y autoridades".<sup>124</sup> Este escrito es resultado de su participación y sus impresiones en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, realizado en Venezuela en 1978. En él Rodríguez Prampolini señala la diferencia de opiniones que se presentaron en el encuentro cuando el argentino Julio Le Parc propuso una reestructuración del programa, que incluyera los problemas que existen entre el artista, el público, la difusión, la dependencia y el contexto social y político, en el análisis del arte. Aunque esta propuesta fue duramente censurada, al final se logró "dinamizar el congreso" ya que las ponencias se dividieron en tres temas; "El estado actual del arte iberoamericano", "Crítica, teoría e integración de las artes plásticas" y el "Contexto social del arte iberoamericano", este último con debates más duros. En las tres mesas se cuestionó la manera

---

<sup>124</sup>. Ida Rodríguez Prampolini, "Reflexiones para críticos, artistas y autoridades", en *Plural*, núm. 84, sept. de 1978, México, Excélsior, P.34-40.



de evaluar el arte, en la que se rechaza la penetración de arquetipos y valoraciones provenientes de centros hegemónicos de poder. Se afirmó que el crítico debe enseñar a leer la obra de arte, a descifrarla, para estudiarla con el establecimiento de un código claro. También debe conocer la distribución y el papel de los medios de comunicación. Además se analizó la producción, la distribución y el consumo, se criticó su cerrazón y el elitismo y la dependencia de críticos, artistas y público respecto de los centros irradiadores que detentan el poder. Se sugirió que los artistas combatan el individualismo, que se creen asociaciones de artistas, que se consideren a los medios masivos de comunicación y que la crítica sea también informativa y comparativa.

Después de esta descripción, Ida Rodríguez señala que "sabemos que el mundo de las artes plásticas funciona, que tiene su producción, su difusión, su comercialización, que tiene gentes que viven de él, que tiene su significación social",<sup>125</sup> pero es necesario analizar de qué centros internacionales, por cuáles medios de difusión y con qué intereses llegan a todas partes las nuevas modas, y por qué se reproducen localmente. No se podrán cambiar los criterios de selección y crear otro tipo de relaciones entre los participantes con confrontaciones entre artistas y público. En el terreno latinoamericano anota que "en casi todos los

---

<sup>125</sup>. Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 39

países de América Latina, la creatividad es combatida por regímenes actuales, pues ella es símbolo de reflexión, de crítica, de cambio de acción. Esos regímenes para perpetuarse enajenan a los pueblos, manteniéndolos en una situación de pasividad y dependencia."<sup>126</sup> Es necesario considerar el espíritu latinoamericano en el arte, "la creación auténtica, acompañada de una actitud acorde con ella", donde debe haber una correspondencia con la creatividad del pueblo y se debe buscar otro tipo de relación entre artistas y público, romper con los esquemas mentales y eliminar el condicionamiento ideológico, la pasividad, la sumisión y el miedo.

Sin olvidar la obra artística, esta autora, se interesa más por el papel de los medios de difusión, la crítica, el artista y los receptores. Estos no deben concebirse como sujetos separables, sino como elementos de un todo, como parte de un proceso artístico más complejo, donde se interrelacionan, o deberían interrelacionarse, con el fin de que el arte latinoamericano tenga una función y objetivos diferentes a los llevados a cabo hasta ahora.

Las referencias que utiliza fundamentalmente son los elementos que rodean a la obra plástica, como los museos, los medios de comunicación, los receptores y los críticos, que parecen estar fuera de ella, pero también están dentro de la obra, ya que la afectan, o ella depende de ellos, en cuanto no están aislados de la mente del creador, ni éste de sus

---

<sup>126</sup>. Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 40

visiones del mundo y de sus relaciones sociales. Esto significa que implícitamente la obra plástica también está presente en las propuestas de Rodríguez Prampolini.

### 3.2.12. Jorge Romero Brest

En este trabajo se han evaluado dos escritos de este autor: uno fue editado en 1973 en la revista *Plural*, y el otro es su colaboración para el libro *América Latina en sus artes*, publicado en 1974.

En el primero, cuyo título es "Bases de una política artística visual en Latinoamérica",<sup>127</sup> Romero Brest propone qué aspectos deben analizarse para comprender el proceso de la creatividad artística: por qué se pinta o se esculpe y se aceptan los productos, para quién y para qué y como se lleva a cabo. Este análisis nos permite saber si se es o no libre al crear y conocer la finalidad de las obras o su situación según sus necesidades y observar la relación del método y el procedimiento. Estos aspectos deben vincularse con el fin de establecer entre creadores y contempladores un juego dialéctico, oposición-conciliación-oposición, donde su significado hace partícipes a unos y a otros como productores. Este juego se ha perdido porque las obras no son

---

<sup>127</sup>. Jorge Romero Brest, "Bases de una política artístico visual en Latinoamérica", en *Plural*, núm. 24, septiembre de 1973, México, Excélsior.

accesibles para la mayoría y no conjuga un código comunicativo.

Al escribir sobre el porqué del arte visual, este autor habla de la libertad como la clave de la creatividad; quien no la tiene se alinea; lo importante no es el producto sino la conducta, el impulso productor. Lo mismo ocurre en la conciencia artística, donde se da la preocupación por las acciones como asiento de la imaginación y en consecuencia de la libertad, y en la conciencia ético-política, la cual funciona para crear la posibilidad de que se libere el hombre como individuo para lograr la liberación social.

Respecto al paraqué, Romero Brest indica que en América Latina la identidad no pertenece ni a Estados Unidos ni a Europa, pues sus realidades y expectativas son otras. Una política artística visual debe considerar el pasado, pero sobre todo el presente de los grupos sociales y su mundo de conformidad y de creatividad.

Acerca del cómo del arte visual, el autor anota que es importante el método y los procedimientos, ya que el método relaciona el cómo con el porqué y el paraqué, y los procedimientos implican la invención de los medios para lograrlo. Por ejemplo, en la América Latina del siglo XIX se creaba por imitación y los medios se transformaban en fines por falta de método. Romero Brest afirma que una política que formule la adecuación de por qué, para qué y para quién, podrá corregir el proceso erróneo en Latinoamérica, para que nuestro arte responda a nuestras necesidades y expectativas.

Los nuevos medios son la batalla en la sociedad, en los medios legítimos de manifestación.

Al final de su escrito, Romero Brest sintetiza y dice que una política artística visual significa considerar todos los factores convergentes, el porqué, el paraqué, el paraquién, el cómo, el juego dialéctico, en los que también hay que considerar el papel de la crítica y la educación artística en todos los niveles.

En el segundo texto, cuyo título es "La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo",<sup>128</sup> el autor hace distintos desglosamientos. Por una parte, escribe sobre el marco y la modalidad: el marco como el medio material donde actúa el artista, y la modalidad como el medio imaginario que crea en el marco sus formas. Esta relación permite considerar y comprender cómo han operado y cómo operan las obras de arte visual en un momento dado. Después aplica estas ideas al arte moderno. Dadá fue una corriente que contribuyó a la destrucción de la eficiencia de los marcos; el surrealismo, un movimiento que se ocupó de los contenidos de la imagen y de la comunicación de los cuadros; el pop art, una tendencia que pudo llevar adelante esa dicotomía con el happening, pero se situó en el cuadro. Sin embargo, escribe el autor, el arte moderno aparece impulsado por minorías.

---

<sup>128</sup>. Jorge Romero Brest, "La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 89-111.

Al analizar el arte latinoamericano, Romero Brest opina que se han presentado dos vertientes: los que adoptan las modalidades externas y los que se resisten a ellas y buscan la originalidad. En Argentina el arte moderno está presente con artistas como Alfredo Guttero y Emilio Pettoruti, aunque este último, por haberse formado en Europa, jamás supo qué era su país ni qué necesitaba.

En Uruguay, Pedro Figari y Joaquín Torres García representan la búsqueda de la expresión americana, aunque ninguno fracasó por hacer obras de valor internacional, sino por haber aceptado los marcos y modalidades procedentes de Europa, sin pensar si les servían para ser artistas latinoamericanos. Entre los que resistieron la importación están Reverón, Volpi, Sibellino, entre otros. Entre los que crean a la moderna con marcos tradicionales y que no viven en sus propios países están Roberto Matta Echaurren, Lam, Seguí, Fernando Botero, Omar Rayo, etc. Además dice que en Europa y en los Estados Unidos los cambios sólo se han escalonado siguiendo su propia lógica, mientras que en Latinoamérica fueron recibidos como formas hechas..

El autor escribe que por más revolucionarias que hayan sido las modalidades creadas, las obras seguían siendo cuadros, estatuas y estampas, ubicadas en los mismos lugares, para goce de la misma clase de personas. En Latinoamérica en los años sesenta se producen manifestaciones con absoluta originalidad. Por ejemplo, en Buenos Aires, el Instituto Di Tella cambió de repente el clima artístico de la ciudad.

Asimismo, en esa década se presentan los procedimientos de multiplicación, como la fotografía y la computadora, con un cambio meramente cuantitativo y no cualitativo; en cambio el póster, el periódico, las revistas, los catálogos, dejan en libertad de imaginar a quienes no son meros contempladores, sino autores que se mezclan con las imágenes.

En América Latina estas creatividades se presentan con el cinetismo, con Julio Le Parc, entre otros, y son prueba de que los latinoamericanos ya no están a la zaga de los europeos y los norteamericanos.

Romero Brest describe, además, el abandono del campo artístico visual y el surgimiento de otras proposiciones como antídoto del arte visual, y la posición de la crítica con actitud teórica, no estructuralista, no sociológica. Analiza los diferentes medios y dice que las mesas redondas y libros son anacrónicos, que son más eficientes la radio y la televisión, por la enorme audiencia que con ellos se dispone.

En cuanto a los medios de comunicación masiva dentro de un carácter social, este autor opina que aunque las élites han sido impulsoras de la creación artística, en nuestros días carecen de vitalidad porque sufren la influencia de los medios de comunicación masiva: ven las mismas películas, leen los mismo *betsellers*, los mismos periódicos y revistas.

Respecto al pueblo, el autor indica que la obra de arte exige trabajo y esfuerzo para crearlas, contemplarlas y gozarlas, trabajos y esfuerzos que se pueden exigir al proletariado, ¿cuál sería entonces el papel del artista?

Romero Brest dice que si el artista rechaza los intereses del pueblo, sólo le queda la posibilidad de repetirse, o tendrá éxito si halla los marcos correspondientes a las necesidades del pueblo. En América Latina, aunque todo es ambiguo por las restricciones alienantes, el artista tiene mayores posibilidades de liberación.

Acerca del carácter de la imagen, antes y hoy, Romero Brest dice que su representación en el pasado ha sido la conciencia de *imagen-objeto*, y hoy predomina la conciencia de *imaginar*, el juego dialéctico de *imagen-objeto* y *creador-espectador*. Anota que se presentan relaciones de la imagen con la estética y la ética; en la estética, el hombre apunta al mundo para ser libre con la conciencia de *imaginar*, y en lo ético también lo hace con la conciencia fundamental de regular las acciones.

Al finalizar, el autor escribe: "pienso que la apertura de *lo imaginario* a lo real se producirá, no sé cuándo, y originará otra poética, sin la restricción que soportaron los artistas de antes, por tener como modelo a la representación".<sup>129</sup>

Romero Brest hace en sus dos trabajos un análisis teórico, práctico y propositivo del arte moderno de afuera y de adentro de este continente, para llegar a un arte latinoamericano libre y a un método de estudio, en el que se comprendan las diferentes actividades que forman la actividad

---

<sup>129</sup>. Jorge Romero Brest, "La crisis del arte...", p. 111.



artística con un conocimiento social. Considera "el porqué se hace arte", "el paraqué" y "el paraquién"; "el cómo" es el método en el cual se fusiona el porqué y el paraqué, con el objetivo de conocer los procedimientos, los modos de lograrlo, imitando o creando. Para este autor otros medios de análisis son *el marco y la modalidad; el medio material y el medio imaginario en el marco; la crítica con propuestas teóricas y las imágenes-objeto unidas al creador-espectador.* Aunque para él los medios de difusión más eficientes son la televisión y la radio, la multiplicación artística con la fotografía, el poster, los catálogos y las revistas, son también importantes.

### 3.2.13. Marta Traba

De esta estudiosa y crítica de arte se examinarán cinco aportaciones a la evaluación del arte de América Latina: dos libros, dos artículos de revistas y su participación en el coloquio de Austin, editado después como libro junto con las aportaciones de sus colegas.

La primera aportación es un artículo titulado "Nueva versión del lobo y caperucita. Reflexiones sobre las artes plásticas latinoamericanas".<sup>130</sup> En él, Marta Traba valora la

---

<sup>130</sup>. Marta Traba, "Nueva visión del lobo y caperucita. Reflexiones sobre las artes plásticas latinoamericanas", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 6-7, febrero-marzo de 1972, p. 25.30.

actividad artística en América Latina durante las décadas de 1950 a 1970. Anota que "en términos panorámicos, la década del cincuenta al sesenta marca el ingreso pleno de Latinoamérica en las formas modernas de expresión, así como la década del sesenta crea la mayor fuerte ilusión de independencia, fuerza y originalidad entre sus artistas más destacados."<sup>131</sup>

Éste es su planteamiento general. Dice que en la primera mitad del siglo buscamos las relaciones con Europa mediante el cubismo, el futurismo y el expresionismo; en los cincuenta se presentan dos hechos importantes: el ingreso a las formas modernas de expresión y el comienzo de una opinión crítica más exigente, en gente como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jorge Romero Brest, entre otros.

Traba señala que en los sesenta se habla más de identidad, y mientras se discutía la tesis de prioridades del localismo sobre el universalismo y viceversa, llegó el lobo y se comió a la caperucita. Ésta fue una época en la que, de un año para otro, la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo desaparecieron de los salones locales, pero las bienales y críticos extranjeros consagraron los productos con sus elogios y premios. Desaparece toda identificación y los artistas latinoamericanos "ya no van a Europa o a Estados Unidos a trabajar a la sombra de los grandes sino que se

---

<sup>131</sup>. Marta Traba, *Op. cit.*, p. 26.

viaja en busca de los materiales para producir objetos; el artista no tiene nada que decir, sólo busca algo que hacer".<sup>132</sup>

Entre los artistas que nombra, ya sean libres o no en cuanto a la creación, están Emilio Pettoruti, Amelia Peláez, Cavalcanti, Portinari, Poleo, Berni, Guayasamín, Torres García, Mérida, Tamayo, Figari y José Luis Cuevas.

En el libro *Arte latinoamericano actual*,<sup>133</sup> Marta Traba hace un trabajo exhaustivo, analítico y crítico. Plantea cómo considera a la sociedad de consumo norteamericana y la relación e influencia de su arte en el de América Latina. Anota que en ella no puede existir un código general, un sistema emanado de la sociedad para establecer signos y significados también generales, porque su lenguaje, citando a Marcuse y a Barthes, es propio de un ritual autoritario y de todo régimen autoritario, donde el denominador común es la tecnología convertida en ideología. Indica que al desaparecer el código general se han creado compartimientos extraños que actúan de acuerdo con operacionalismos, funcionalismos, estructuralismos, como los grupos hard edge, pop art y los minimal art, que parcelan la visión plástica. Los medios que tuvieron una incidencia definitiva en el cambio y en la adopción de nuevos criterios plásticos son los comics, la

---

<sup>132</sup>. Marta Traba, *OP. cit.*, p. 30.

<sup>133</sup>. Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1972, 117 p.

televisión y el cine. Aunque el comic es el mayor elemento del conformismo, sus sistemas de diagramación son utilizados por los artistas del cine y la televisión. Marta Traba dice que esta diferencia del código general con el comportamiento del arte en la sociedad de consumo, no sólo es definitiva para entender los continuos cambios del arte latinoamericano, sino para establecer sus relaciones con los artistas. Así, por ejemplo, en las dos últimas décadas se renunció a los valores significantes. Nos unimos a un campo cultural sin lenguaje transferible, a un arte norteamericano regional, local, con formas ligadas a los medios de comunicación masiva y a los bienes de consumo. Un ejemplo de esto es la imagen de Marilyn Monroe.

Para distinguir a los artistas latinoamericanos que se unen al sistema consumista y a los que lo rehúyen, Marta Traba los sitúa en el área abierta y en el área cerrada, respectivamente.

Entre los que se unen están: de Perú, los hermanos Dávila; de Colombia, Bernardo Salcedo; de México, Manuel Felguérez; de Argentina, Emilio Polosello. Ellos representan la introducción de los nuevos materiales, los objetos reemplazantes de pintura y escultura, los espacios ambientales, la asimilación casi literal de las señales norteamericanas.

Los artistas que se resisten a ingresar a la movilidad propuesta por la tecnología son principalmente, sin ser los únicos, Fernando de Szyszlo, Fernando Botero, Cuevas, Roberto

Matta Echaurren, Lam, Tabara, Alejandro Obregón y Guayasamín. De los tres primeros, comenta Traba que Fernando Botero se reduce a la expansión redonda, donde el significado tiene una enorme iconografía. Cuevas, al igual que Fernando de Szyszlo y Fernando Botero, sostiene una demonología particular, un temperamento mexicano. De los últimos anotados, dice que sus referencias más válidas están dentro del tiempo mítico y el tiempo mágico. Por ejemplo en Alejandro Obregón, con la geografía colombiana, con la flora y la fauna. Todos ellos, pese a la soledad en la que trabajan, tienen un punto en común: su relación con la realidad.

Para Traba, en las décadas de los cincuenta y sesenta se produce un cambio importante en otros medios, además de los emitidos, en el cine, en los carteles y la publicidad. Menciona que el mundo no es pensado, que es visualizado. En los sesenta el cartel y la villa publicitaria inundan Latinoamérica.

Si bien en el arte se presenta un verdadero furor por perder la identificación, en la pintura y en la escultura las formaciones individuales desaparecieron sin dejar huella, el terrorismo, el surrealismo y la creación de las antibienales. Algunos ejemplos son el erotismo de Caballero y el arte de Pedro Alcántara en Colombia, y la exposición en Quito en 1967.

El siguiente análisis de esta autora está en otro libro:  
*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas*

latinoamericanas 1950-1970.<sup>134</sup> En este texto el método de estudio y las principales afirmaciones ideológicas y formales son las mismas que en el anterior. Escribe sobre la tecnología y la sociedad de consumo norteamericana y su influencia en América Latina; sobre los artistas que se resisten y los que se dejan guiar por esas tendencias; sobre las áreas cerradas, las abiertas y las alternativas que presentan algunos artistas de este continente.

Al principio explica que para saber el grado de obediencia y sumisión del arte del continente, hay que precisar qué cosas nos han transmitido los Estados Unidos en el lapso de 1950 a 1970. Allá la actividad artística deriva de las actividades de la sociedad de consumo, donde la dimensión interior del hombre se pierde y, por lo tanto, no se presenta un código general, con signos comunes emanados de la sociedad, y en cambio se crean compartimentos separados de un código.

Para América Latina implica que la transmisión de los elementos culturales y de civilización de la sociedad de consumo es una transmisión de un sistema de pensamientos y el traspaso de costumbres, modos de vida y conductas.

Dicho juego de transmisión busca distraer para homogeneizar lo contrario y realizar una coalición de culturas, en la que se impide que las diferencias culturales

---

<sup>134</sup>. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

alcancen a constituirse en una estructura de lenguaje; el arte, por lo tanto, ya no se preocupa por ser una forma de conocimiento, sino una forma de impactación.

En este sentido, la vanguardia latinoamericana en las artes plásticas, continúa Traba, está trabajando de acuerdo con la señal compartida desde los Estados Unidos. Para incorporarse al arte moderno, los latinoamericanos se ven obligados a seguir de cerca las especulaciones de europeos y norteamericanos sobre el tiempo y el espacio, y se han visto violentados a aceptar una categoría que parece ir a contrario sensu de su propia naturaleza.

Al respecto, indica Traba, no son los artistas, o sus críticos, ni siquiera las galerías y los museos, sino los manipuladores de la cultura los que buscan subyugarnos.

Para esta autora, la década del cincuenta es la de la resistencia representada con pintores como Tamayo y sus paisajes poseídos por gulas casi cósmicas, Lam, Peláez, Roberto Matta Echaurren, Reverón y Figari, quienes no juegan con la homologación. En ellos, la pasión individual los lleva a desertar de todo compromiso, como en Tamayo. Otros ejemplos son Guayasamín y Fernando de Szyszlo con el indigenismo, con el paso de la tradición. De todos, dice que dicho espíritu no fue consigna, sino pura coincidencia, que se coincidió en mirar inquisitiva y agudamente las situaciones locales, en revisar la historia, en afinar el criticismo. La intención común parece ser mitologizar con una capacidad de arrancar la realidad nacional del subdesarrollo y trasponerla a un nivel

mágico imaginativo. En esta década solamente dos países, Argentina y Venezuela, logran definir su tendencia artística con vocación experimental y un interés por atender las nuevas formas impuestas en el extranjero, con Tomasello y Le Parc.

En la quinta década, el tratamiento de la figura humana fue decisivo, con originalidad en el ámbito personal. Un ejemplo es Fernando Botero, que se define ya en los sesenta con su deformación, incongruencia, parálisis, humor grotesco y brutal. De Brasil indica que permanece dentro del arte nacional como una isla.

Al exponer lo que sucede en los sesenta, Marta Traba asienta que en esta década la pintura latinoamericana es totalmente abstracta. En esta concepción los puntos de referencia quedan separados y el público ya no sabe qué hacer. Para saberlo tendría que tener una cultura de las formas, una habilidad o intuición certera. Decirle al público que la pintura sólo comunica pintura, cuando es buena, es una blasfemia. Es preciso inculcar que se trata de un lenguaje, que debe decir algo, que vale la pena ser atendido. Dice Traba que si en Europa la pintura abstracta y en Estados Unidos el expresionismo abstracto tienen una necesidad justificable, en Latinoamérica obedece a una vocación y a una moda.

Señala que los acontecimientos más significativos de los últimos años prueban la irrevocable satelización del arte nuevo latinoamericano; la dominación de las ideas artísticas latinoamericanas. La atención se concentró sobre Nueva York.



Según Traba, hubo una regresión por la superficialidad de los medios. El creador deja de proyectar algo nuevo, el receptor deja de percibir. Para que exista una recuperación de valores, el artista tiene que enfrentarse a su propia ubicación dentro de la sociedad, y la crítica de una cultura invadida no puede desatender los demás elementos sociales que rodean a la obra de arte y caer en el metalenguaje de una crítica sólo referida a la obra.

Al describir a los artistas y a las obras de la sexta década, la autora distingue aquí también el área cerrada y el área abierta. Dice que "en las áreas cerradas fue perceptible una radicalización de los elementos expresivos confirmados por las modas. En las áreas abiertas, la moda fue procesada con mayor serenidad y con la conciencia tranquila de ser sus legítimos depositarios."<sup>135</sup> Anota respecto a la área cerrada que el dibujo es donde está la fuerza, donde se insertan los competidores con la publicidad y los medios de comunicación. Ejemplifica con el mexicano Cuevas, con el argentino Carlos Alonso y con la resistencia de los jóvenes rebeldes venezolanos.

Del área abierta, dice que Colombia con el nuevo arte no es futurista, no avanza a saltos, sino en movimientos circulares, de marca hacia la moda, con carencia de experimentos minimalistas, ópticos o cinéticos de alguna importancia. En Perú, la ciencia y la tecnología son las

---

<sup>135</sup>. Marta Traba, *Dos décadas...*, p. 103.

primeras palabras de Jaime Dávila, con su expresionismo abstracto, y de José Carlos Ramos, con sus texturas abstractas. En Paraguay y Bolivia se torna patético el salto ejecutado, con artistas como Arnal, quien tiene posición contraria a la vida boliviana. En Puerto Rico los artistas se encontraban entre el movimiento independentista, en la reflexión y sobre el hecho de concertarse en consumistas más que producir o crear. En Cuba, la revolución no hace a los artistas sino que los recibe, y seis años después de 1959 se presentan los carteles como medio para la educación mediante la imagen; sin embargo, la moda norteamericana siguió curso libre en los artistas nuevos y la reducción del humorismo pop, así, el arte cubano, lejos de presentar una nueva propuesta, representa un dilema, afirma Traba. De Argentina, anota que impera la dominación por una economía de consumo, competir con el arte de Estados Unidos; arte y felicidad con el happening, el pop, el collage, con estructuras hidráulicas y luminosas.

Casi al finalizar, Traba dice que las bienales son el primer vehículo de internacionalización del arte en el continente, ya que determinaron la extensión de las identidades y desplazaron los valores artísticos desde la expresión hasta la compulsión.

Al hacer un balance y proponer alternativas, Traba dice que la década del sesenta es la época del pago del tributo por parte de las artes plásticas latinoamericanas. Sin embargo, hay tres síntomas importantes que crean un estado de

alerta en los artistas plásticos: a) el reconocimiento del dibujo; b) el erotismo, sublime y sutil como valor, y c) la nacionalización del pop art. El dibujo y el grabado colectivo se han ido transformando en la única creación colectiva en Latinoamérica en la última década. Afirma que la única manera en que las artes plásticas restablezcan su perdida función del lenguaje es que comuniquen contenidos acordes con el proceso que vivimos, volviendo a conectar significantes que expresen cosas, audibles y comprensibles, conjuntando - citando a Mukarovsky- obra material, objeto estético con significado y su relación con el contexto de los fenómenos sociales.

Uno de los aciertos de Marta Traba en estos libros, independientemente de estar o no de acuerdo con sus ideas, es que se abstiene de un análisis cien por ciento de influencias y trayectorias de los artistas que nombra. Además de esto, se traslada hacia la dependencia, lo propio, las raíces, lo real, como medios de referencia, aspectos importantes para la comprensión del arte.

El penúltimo escrito de la argentina es "Arar en tierra."<sup>136</sup> Este artículo se publicó en 1974. En él vuelve a enjuiciar, como en los trabajos anteriores, a los artistas e instituciones en las décadas cincuenta, sesenta y setenta. A la primera la llama de resistencia y a la segunda de entrega.

---

<sup>136</sup>. Marta Traba, "Arar en tierra", en *Artes Visuales*, núm. 3, verano de 1974, México, Museo de Arte Moderno, p. 6-10.

Empieza con un análisis de la situación política y social en los países latinoamericanos y del comportamiento de la sociedad, y continúa con el análisis de los artistas. Afirma que "a principios de 1973 la historia del continente parecía embarcada en el ancho cauce de los cambios sociales, que ya no podían demorar más".<sup>137</sup> Describe la situación de Perú, Bolivia, Paraguay, Brasil, opina que ya en "el final del año 73 y en lo que va del 74, el cataclismo se ha precipitado; a la masacre de Chile ha seguido la reversión radical de una política argentina que sólo en momentos de olvido o de ofuscación pudo imaginarse socialista".<sup>138</sup> Respecto al arte, se pregunta ¿qué hacen los artistas parados sobre ese campo de muertos, pisoteados o malheridos?

En su respuesta hace referencia a su libro *Dos décadas en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Este libro, lo rehizo a manera de legado, pero quedó inconcluso, ya que se dieron nuevos hechos y nuevos nombres entre dibujantes y grabadores. Sin embargo, substancialmente, la situación no ha cambiado: el arte continúa sometido a la tecnología, dependiente y esclavo de los medios masivos de comunicación. Habla de la sumisión, la falta de autonomía y de imaginación. Critica al hiperrealismo (realismo socialista al revés) y al realismo capitalista.

---

<sup>137</sup>. Marta Traba, "Arar en tierra", p. 6.

<sup>138</sup>. Marta Traba, *ibidem*.

Traba afirma que la revolución cubana era una esperanza, pero que al aliarse con la Unión Soviética se sepultaron las esperanzas de un planteamiento libre que rescatara la vida nacional y la independencia sociopolítica. Este rescate, aunque no incluye la receta para hacer un arte que exprese tales ideas, sí permitiría abrir una corriente de optimismo en cuanto a las posibilidades de enfrentarse al imperio contiguo. De esta manera, con el gobierno de Salvador Allende se "desterraron maneras populares absolutamente sumergidas".

Ubica la crítica de arte en un plano todavía más pequeño, reprocha que, en ese entonces, "no haya sido capaz de pensar globalmente el problema de la creación a nivel continental. Ninguna disciplina ha quedado tan por debajo de las demás como la crítica de arte. Su nivel parroquial y su empeño en insistir ciegamente en análisis formales como si la obra fuera un objeto estético de valor absoluto."<sup>139</sup>

Hay dos preguntas que le formula Carla Stellweg, editora de la revista *Artes Visuales de México*; en la primera le cuestiona: ¿a qué atribuye usted, en qué momento, a razón de qué hechos, y cómo, el cambio de dirección suya en este nuevo camino que queda establecido con su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-70*? Contesta que a tres cosas: a) la distancia de 15 años que median entre su primer libro y este último; 2) el llamado a la conciencia continental que significó la revolución cubana

---

<sup>139</sup>. Marta Traba, "Arar en tierra", p. 8.

y la reapertura y discusión sobre la función de los artistas de nuestra sociedad, y 3) la aparición y afirmación de métodos de análisis y la posibilidad de usar en artes plásticas modelos tan importantes como Francastel, Eco, Della Volpe; y desechar la semiótica tipo Schefer.

La segunda pregunta se refiere a profundizar más sobre el papel de las instituciones de promoción cultural en Latinoamérica. Al respecto escribe: "yendo por la mitad de la década del 70, numerosos certámenes y encuentros interamericanos e intercontinentales permitieron reunir obras que se confrontaron por primera vez. La decana, la bienal de São Paulo, Brasil, fue la réplica americana de la bienal de Venecia, y respondió a su mismo carácter de institución burocrática, de política vaticana, de manipulación habilidosa y desprestigiada, que se fue homologando, al igual que Venecia, con la elección de Miss Universo. Intentos oficiales, como los de España y México, sufrieron la corrosión y putrefacción interna esperable en toda gestión oficial."<sup>140</sup> De la iniciativa privada, anota que siempre tuvo ventaja sobre la oficial, por despreocupación, por eventos impuestos y por dar mayor libertad a los entendidos. Las instituciones que sí tuvieron un carácter promocional fueron pocas, como el Instituto Di Tella durante 1960-70, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1964-1969, la Casa de Cultura de Quito.

---

<sup>140</sup>. Marta Traba, "Arar en tierra", p. 10.

El último de los escritos fue editado en 1977 y es el resultado de un coloquio donde participó Marta Traba. El tema de discusión y título del libro fue: *El artista latinoamericano y su identidad*.<sup>141</sup>

Las aportaciones y observaciones que hizo esta estudiosa del arte latinoamericano se centran en su ya famosa posición de la dependencia de las sociedades tecnológicas, la cultura de resistencia, la posición del crítico y del artista.

Sus primeras intervenciones fueron sobre las sociedades industrializadas y el papel del artista latinoamericano ante esa influencia. Primero delinea las características de la sociedad industrial en tres particularidades: producción incesante de arte de consumo, liquidación del concepto de arte como ficción y la atención de los artistas hacia los pedidos superestructurales del mercado. Después distingue dos aspectos del artista latinoamericano: la separación del artista y un proyecto programado, y la búsqueda de coincidencia con el proyecto al comprender que no hay existencia posible fuera de él.

De la *cultura de resistencia*, anota que ésta tiene una tradición cimentada, que va desde la primera generación dispuesta a demostrar sus diferencias y enfatizarlas con orgullo, y manifiesta su repudio, su rechazo absoluto al proyecto, al organizar un verdadero renacimiento del dibujo y

---

<sup>141</sup>. Damián Bayón, relator. *El Artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editorés, C.A., 1977.

el grabado y regresar a una figuración que implica su reconexión política y cultural con los medios regionales. Entre los artistas que registra están: Torres García, Reverón, Roberto Matta Echaurren, Fernando de Szyszlo, Morales, Cuevas.

Afirma que la función del artista es restablecer los valores lingüísticos y comunicativos del lenguaje, crear un modelo; que el crítico debe hacer una especie de bloque de relaciones entre los artistas y establecer ciertas pautas sin llegar al modelo *a priori*, sino *a posteriori*, debe hacer el estudio sistemático de la obra para desmantelarla y hacerla comprender lo más cabalmente posible al público.

Marta Traba opina que debe discutirse el aspecto de la dependencia, ya que ésta existe y seguimos en ella, en lo político, económico y cultural, así como la modificación del cuadro de relaciones entre artista y consumidores, ya que es una preocupación el acceso a las obras de arte de un público muy diferente al que generalmente puede tener acceso a las obras de arte. Propone la desaparición de las galerías privadas y su nacionalización con el fin de que haya posibilidades de que los cuadros se compren con cuotas módicas.

\* \* \*

En las nueve apreciaciones que hemos visto se ubica el arte por épocas, forma y estilos, estos aspectos son también sus referentes para analizar la función de la crítica, la teoría,



los mercaderes y las bienales como manifestaciones culturales, ideológicas y económicas.

Juan Acha propone que el crítico sea parte de las teorías artísticas de las que parten los artistas latinoamericanos, con el fin de que en América Latina exista una metodología y teoría propia para crear arte.

Adelaida de Juan, con su recuento histórico, muestra la relación existente entre los hechos políticos y sociales con los artísticos, actitudes que no se distinguen por separado, sino que son interdependientes. Para ella, el conocimiento de los cambios políticos y sociales, en relación y junto con los artísticos, refleja las autenticidades y las imitaciones que se presentan en las manifestaciones artísticas de este continente.

Para Edmundo Desnoes es necesario hacer un análisis de las imágenes en cuanto a qué representaciones y función social tienen, y de la familia como centro conservador o liberador de costumbres y valores. Para él es importante considerar el tipo de transculturación, la imitación y la existencia de culturas paralelas en el continente, así como reconocer nuestra pobreza en teorías y métodos, necesarios para entender y clasificar el mundo rico en imágenes en el que nos encontramos. Retoma las diferencias sociales y culturales en América Latina respecto a las de Estados Unidos y de Europa. Define las participaciones y funciones que deben tener los críticos, artistas, receptores, medios de expresión, los mensajes y los códigos. Debe pretenderse

llegar a lenguajes más claros y comprensibles, cuya intención busque primordialmente la integración artística y social, en la que se fusionen las diferentes culturas paralelas que existen en América Latina. Su objetivo es que se conozca el papel que tiene la industria de la cultura, del consumo, de la comodidad, y evitar hacer un arte clasista que divida a la sociedad de acuerdo con sus ingresos y consumo del arte. Solamente con el conocimiento de la función de las diversas imágenes evitaremos la contradicción en la que han caído los artistas. Hay que buscar que el arte responda a un proyecto social, en el que se comparta un código visual.

Para Amaral y De Moraes, en América Latina: 1) hubo un aumento en la actividad teórica, cuyo principal propósito fue discutir la función propia de la crítica con el contexto de la política y la sociedad en este continente; 2) ha surgido una nueva generación de críticos que proponen otro tipo de estudio y evaluación del arte, y 3) se ha presentado un redescubrimiento de América Latina por críticos de varias generaciones de dentro y fuera de los países latinoamericanos, aunque con diferentes fines.

Ida Rodríguez centra su análisis en la producción, distribución y consumo del arte como una significación social.

Marta Traba opina acerca de los artistas latinoamericanos con otra perspectiva; ve las influencias y expresiones como imitación y dominación, como auténticas y de resistencia.

Su análisis no es solamente sobre las obras, sino que además las inserta en un contexto cultural, social y político tanto en las sociedades industriales como en algunos países latinoamericanos. Hace una evaluación de las condiciones en que se vive y se percibe a la sociedad industrial, tecnológica, consumista, y cómo se presentan en ellos y en nuestro continente las expresiones artísticas, con la imitación, con la obediencia de las pautas impuestas desde el exterior.

Hace el estudio del comportamiento artístico durante los años cincuenta y sesenta. Para ella no todo es negativo, no todos los artistas se entregan a las tendencias y gustos de la sociedad norteamericana; hay manifestaciones con un lenguaje universal, que reflejan mayor acercamiento a una autenticidad, a una originalidad, como son la figuración, el dibujo, el grabado y el erotismo, donde se demuestran y enfatizan las diferencias de una a otra sociedad.

Al hablar de sumisión, obediencia y resistencia, la autora no se queda sólo en el aspecto teórico, sino que ejemplifica con artistas y movimientos conectados con una coyuntura sociopolítica y económica específica de países y acontecimientos sociales e institucionales. Con esto presenta una evaluación de las actividades artísticas, junto con otros componentes culturales, políticos, ideológicos, mercantiles, de sojuzgamiento y resistencia. Para Traba, la crítica debe estudiar y explicitar las características de la obra lo más cercano posible al público

Las nueve aportaciones que hemos presentado son representantes de la crítica y del estudio del arte que no sólo toma en cuenta las obras, las formas, líneas y colores, sino los elementos que están fuera de ella y que intervienen en su formación, las actitudes del medio social y artístico de América Latina y del exterior que están presentes en la obra.

Estos trabajos se encaminan hacia el análisis de los modelos como copia y como propuesta, hacia las realidades de lo latinoamericano. Analizan el comportamiento y las expresiones formales de los artistas, la tecnología, lo erudito y lo popular, la existencia de lo específico latinoamericano y de su búsqueda. Estudian la dependencia de los lenguajes internacionales y la dominación, por medio de esos lenguajes y de las exposiciones internacionales, de los países poderosos económicamente. Examinan la cultura dominante, lo mercantil y lo cultural en las artes. Proponen que se busque un nuevo lenguaje en el arte Latinoamericano, con teorías y un pensamiento visual que busque mayor comunicación con las personas.

En estos investigadores encontramos otra mirada que busca conocer e interpretar el arte de este continente, su dependencia e independencia respecto de otras formas ajenas a lo nuestro. No solamente se interesan por la práctica sino también por la teoría. No se quedan con la crítica por la crítica, sino que también hacen propuestas con el fin de

llegar a un proceso de entendimiento entre emisores, obras y receptores.

La mayoría de ellos son defensores de un arte social, libre e independiente, auténtico pero universal, sin folklorismos, sin manipuleos de la crítica y el mercado, y con un código más afín a lo latinoamericano. Abogan por un mayor contacto entre artistas y receptores y entre críticos y creadores; por una mejor propuesta teórica y un análisis de la obra formalmente y del comportamiento del artista y sus relaciones con el medio artístico, con la sociedad, con sus representaciones, con el sistema estructural y superestructural.

Las propuestas de estos estudiosos del arte son una mezcla de ideas y perspectivas sobre el nivel, los factores, y las situaciones artísticas y sociales. Unas se centran en el arte y su círculo, y lo relacionan con los aspectos políticos, económicos y culturales. Otras se interesan por comprenderlo e interrelacionarlo en un contexto sociohistórico, con sus influencias y trascendencias internacionales y universales, con una participación de la crítica, de los receptores y los intermediarios. Hay quien propone la defensa de la forma, de lo auténtico, lo internacional, lo universal, lo popular y lo elitista; del mensaje y su significado claro y explicable; de la resistencia y la liberación.

Son numerosas y distintas, a veces compatibles, o a veces no, las formas de llegar al estudio y comprensión del arte

### 3.3. Instrumentos

Como ya se mencionó en líneas precedentes, los instrumentos pueden concebirse como aparatos biológicos y tecnológicos de producción, intercambio y recepción de señales. Están organizados en sistemas de amplificación y de traducción por medio de un emisor, un canal y un receptor. Se dividen en los que sirven a la comunicación y los que se sirven de la comunicación; los primeros no modifican la naturaleza de la señal, los segundos necesitan información para funcionar. En el estudio del arte, los instrumentos utilizados son los que se sirven de la comunicación, por el uso del lenguaje, por las revistas y los libros en los que se hace el análisis e interpretación de las obras de arte y por donde circula esa información, para lo cual utilizan la información elaborada por los artistas.

Respecto al lenguaje, las formas en que los estudiosos lo utilizan son distintas, según sus intenciones. Hay quienes hacen su descripción más subjetiva e imaginativa que imparcial y objetiva; y quienes expresan con mayor claridad el significado y fines de determinadas imágenes

Según la forma en que se utiliza el lenguaje, pueden distinguirse dos tipos de discursos: subjetivos y objetivos: En el primero, el estudioso en su descripción de las obras de arte parte de su marco de referencia y de una experiencia de acuerdo a sus conocimientos, estudios y formación individual, sin considerar la información que tienen quienes observan las

obras. El segundo no sólo se basa en la observación de las obras, sino que busca ubicar el significado en un contexto artístico y social en el que el receptor esté inserto, ya sea poco o mucho. Para el receptor es más difícil entender el significado de las apreciaciones personales, y puede comprender con más claridad el sentido de las expresiones objetivas.

Los medios o canales físicos por donde circula la información artística se dividen en exposiciones orales y escritas. Estas exposiciones responden a situaciones históricas, sociales, políticas y culturales específicas. Se presentan desde los años cuarenta, pero con mayor énfasis a partir de los sesenta y setenta. En estas décadas se dio el crecimiento económico y la organización de eventos, la creación de museos, revistas y libros así como el auge cultural en la literatura, el cine y el teatro, en las ciencias sociales y los medios de comunicación, como la televisión, los videos y la radio, en lo artístico y la participación de los intelectuales.

Las exposiciones orales, que después se editaron en libros, fueron canales de discusión, de presentación e intercambio de ideas personales, donde se distinguen diferentes perspectivas de concebir el arte.

Uno de los primeros medios para estas participaciones fueron las reuniones en Lima y Quito en 1970, y como resultado el libro *América Latina en sus artes*, editado en 1974. El segundo fue el simposio en Austin, en 1975,

publicado en 1977 con título *El artista latinoamericano y su identidad*.

Las siguientes confrontaciones fueron dos eventos organizados en México: Iconografía del Arte Contemporáneo, realizado en 1977, y El Arte Efímero en el Mundo Hispánico, llevado a cabo en 1978, cuyos libros se publicaron en los años ochenta.

La organización de estos acontecimientos tuvo su origen en el apoyo de instituciones interesadas en cambiar, actualizar y cuestionar lo que se hacía y lo realizado en el ámbito artístico, y en estudiar el arte latinoamericano como un todo.

Entre las instituciones y asociaciones que impulsan este tipo de eventos, pueden mencionarse la UNESCO, Monte Ávila Editores, la revista *Plural* de México, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, y la universidad de Texas.

La UNESCO, organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la literatura, se creó para el estudio y el apoyo de las culturas del mundo. En los años setenta, se interesó por hacer un análisis de la cultura latinoamericana y, junto con la editorial Siglo XXI, publicó compilaciones sobre música, literatura y arte de este continente. Su serie América Latina en su Cultura fue resultado de un programa originado en 1966 para el estudio de las características de la cultura latinoamericana, la cual es vista como un todo, como una unidad que hay que estudiar a



partir de su contemporaneidad, remitiéndose a su pasado y pensando en su futuro.

En el libro *América Latina en sus artes*, se estudian las raíces y asimilaciones del arte en el mundo de hoy y la relación arte sociedad. En esta publicación se encuentran aportaciones individuales sin confrontación con otras perspectivas, sin embargo el libro fue resultado de reuniones previas en Lima y Quito donde se discutió la temática y asuntos en los que cada colaborador trabajaría, lo cual refleja un intercambio de ideas para ordenar el contenido. Además de los estudios aquí anotados, hay otros que cubren distintos aspectos y tendencias de las artes latinoamericanas.

Monte Ávila Editores y la Universidad de Texas apoyaron la edición de libros y la promoción del coloquio sobre la identidad del artista latinoamericano. En este coloquio los canales de información fueron más directos, las ideas se confrontaron entre los participantes y se buscó lograr una conciencia crítica del arte latinoamericano que proponga distintas perspectivas y opiniones acerca de la actitud y expresión de sus artistas.

El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México organiza cada año a partir de 1975, un coloquio internacional en donde se abordan temas diversos sobre el arte mexicano, latinoamericano y universal. En este trabajo se consideran dos coloquios en los que se analiza el arte latinoamericano: el de 1977, acerca de

la iconografía del arte contemporáneo, y el de 1978, sobre el arte efímero en el mundo hispánico.

Respecto a las exposiciones o canales por escrito que funcionaron como instrumentos de análisis, señalaremos a las instituciones y editoriales que apoyaron la difusión de distintos estudios con la edición de revistas y libros.

El Instituto de Investigaciones Estéticas edita desde 1937, los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Aunque la mayoría de los artículos de esta revista versan sobre México, también se incluyen estudios sobre diferentes temas relacionados con América Latina, como el trabajo de Rita Eder mencionado en páginas anteriores.

La revista de la Universidad De México ha sido un instrumento eficaz. En ella se encuentra un vasto número de estudios sobre el arte, la literatura, el teatro y la cultura de diversos países de América Latina. El número 6-7 de febrero a marzo de 1972 está dedicado a la cultura y sociedad en América Latina, ahí se consultó uno de los textos de Marta Traba.

*Casa de las Américas, de Cuba, y Arte, Sociedad, Ideología*, de México, son revistas importantes por su contenido y su interés por acercarse a la cultura y al arte latinoamericano.

Aun cuando estas cuatro revistas son importantes por el espacio que dedican al arte y a la cultura de este continente, los medios que dieron mayor impulso al estudio del arte latinoamericano son las revistas mexicanas *Plural* y

*Artes Visuales*. Los seis estudios de *Plural* y los siete de *Artes Visuales* mencionados aquí son la muestra de ello.

*Plural* pertenece a la editorial *Excélsior*. Nace a principios de la séptima década y fue fundada y dirigida por Octavio Paz. Es una publicación que ha registrado aspectos de la cultura universal en diferentes campos del saber en donde está inserta América Latina. *Artes Visuales*, dependiente del Museo de Arte Moderno y del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, nace también al comienzo de la séptima década. Es una revista más especializada sobre artes plásticas, aunque incluye trabajos de comunicación y cine. Ambas publicaciones son de los medios más importantes para el conocimiento del arte y la cultura universal y de este continente, durante los años setenta.

Los libros, editados por instituciones públicas y privadas, son también instrumentos para el análisis del arte latinoamericano. Entre las empresas que apoyaron la difusión de escritos, están la editorial Siglo XXI, el Fondo de Cultura Económica, la editorial Grijalbo, de México, y la Universidad de Venezuela.

La editorial Siglo XXI, además de las coediciones con la UNESCO, coopera en la difusión del arte latinoamericano con la publicación de un libro de Marta Traba y otro de Edmundo Desnoes en 1972.

El Fondo de Cultura Económica publicó un libro de Damián Bayón en 1974, la Universidad de Venezuela editó uno de Marta

Traba en 1972, y la editorial Grijalbo imprimió uno de Néstor García Canclini en 1977.

Es importante señalar que la inquietud por hacer balances mediante diálogos y discusiones sobre arte y la cultura latinoamericana se inicia a finales de los años sesenta y principios de los setenta, ya por iniciativa de la UNESCO, ya por iniciativa de los intelectuales latinoamericanos. Las primeras obras-instrumentos que se dieron a conocer son los escritos de Marta Traba y Edmundo Desnoes publicados por la Universidad de Venezuela y Siglo XXI Editores en 1972. Le siguen la revista *Plural* en 1973, *Artes Visuales* en 1974 y otras editoriales y revistas hasta 1979, año en que se registra el último escrito de la revista *Plural*.

Los diálogos y escritos que recogen el análisis del arte latinoamericano de los años setenta funcionaron como instrumentos que se sirven de la comunicación, porque permitieron la circulación de la diversidad de interpretaciones del arte latinoamericano.

4. LA MEDIACIÓN COMUNICATIVA EN LOS ESTUDIOS DEL ARTE  
LATINOAMERICANO

#### 4. 1. Mediación cognitiva y mediación estructural.

En páginas anteriores se anotó lo que era la mediación comunicativa y la diferencia entre la cognitiva y la estructural. Retomándolas diremos que los estudiosos del arte latinoamericano y los medios orales y escritos que utilizaron participan en estos dos tipos de mediaciones. Participan en la *cognitiva*, al tomar en sus escritos determinada posición ideológica ante las manifestaciones artísticas de los creadores de este continente; aquí encontramos quienes hacen análisis de manera histórica y descriptiva, y quienes relacionan al arte con la sociedad y la cultura. Entre los que hacen estudios históricos y descriptivos están Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Manuel Felguérez, Damián Bayón. Entre los que estudian al arte con enfoque sociohistórico y sociocultural están Ida Rodríguez, Néstor García Canclini, Marta Traba, Jorge Romero Brest, Juan Acha, Federico de Morais, Aracy Amaral y Edmundo Desnoes.

Se hace esta división con el fin de tener un primer acercamiento al tipo de estudios que se realizan, aun cuando se sabe que la interpretación artística es más compleja de lo que parece.

La mediación *estructural* es el espacio donde se encuentra el discurso sobre las artes: las confrontaciones grupales y los escritos personales editados en publicaciones como las revistas *Plural* y *Artes Visuales*. Dicha mediación está interrelacionada con la producción.

#### 4.2 Momentos: producción, distribución y consumo

Estos tres momentos son diferentes, independientes e importantes en la comunicación social de cualquier tema de que se hable o se escriba. En el caso de los estudios del arte latinoamericano, estos tres momentos se presentan en circunstancias distintas.

Comencemos con la producción de las evaluaciones. Su planeación se inicia al principio de 1970. En 1972 se comienzan a publicar los estudios individuales y en 1974 los grupales, por diferentes instituciones públicas y privadas, como ya se anotó. Entre las instituciones más fructíferas están, de México, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con sus coloquios y la revista *Anales*; el Museo de Arte Moderno con su revista *Artes Visuales*; la revista *Plural* del periódico *Excélsior* y Siglo XXI Editores. Los medios e instituciones con menos producción son *Arte Sociedad Ideología* con dos publicaciones, y Casa de las Américas, la Universidad de Venezuela, las editoriales Grijalbo y Monte Ávila solamente con una.

En México se produjeron la mayoría de los estudios del arte latinoamericano. Pero esto no significa que el desarrollo de estos estudios se haya presentado solamente ahí. En otros países latinoamericanos hubo instituciones y personas interesadas en el tema, y surgieron y se desarrollaron estos estudios. El intercambio de información

se dio continuamente por el ir y venir a exposiciones, congresos e invitaciones a escribir sobre el arte de América Latina.

No debe olvidarse que al hablar de la distribución del arte latinoamericano y sus análisis existen obstáculos, como el que sean recibidos por un grupo minoritario, selecto, y que los latinoamericanos somos los últimos en conocer lo que hacemos los latinoamericanos.

La distribución de los estudios se han hecho en los libros *América latina en sus artes*, *El artista latinoamericano en su identidad*, *La iconografía del arte contemporáneo*, *El arte efímero en el mundo hispánico*, en las revistas *Artes Visuales*, *Plural* y la *Revista de la Universidad de México*.

El arte, y en especial el plástico, es más conocido por las instituciones mencionadas y por los pocos especialistas y conocedores de él. El conocimiento de lo que se produce, dónde y quién lo hace, solamente lo tiene un pequeño sector y no llega a una reflexión pública que se integre a artistas, a otros estudiosos y grupos sociales de los que puede retroalimentarse.

En este estudio, hablar de producción y distribución es hablar de las instituciones que coadyuvaron al análisis al invitar a estudiosos a escribir y discutir sobre el arte latinoamericano y posteriormente publicar esas reflexiones.

El conocimiento de las instituciones y personas que se dedican a los estudios del arte latinoamericano permite hacer



afirmaciones más precisas sobre la producción y la distribución de estos análisis. Hablar sobre la recepción y el consumo es más complicado. Hay que tener en cuenta que las escuelas en donde se enseñan esos conocimientos y los estudiantes o personas interesadas en el arte no abundan. Hipotéticamente se puede anotar que los estudiosos analizan y escriben para ellos y para un sector académico y social que entiende su lenguaje y sus conocimientos, su imaginación y sensibilidad. El público consumista o receptor del arte que los comprende son principalmente estudiosos, conocedores del arte o personas que tienen un nivel cultural de acuerdo con ellos.

El público consumista o receptor del arte no sólo es el que lee a los críticos o estudiosos, sino también el que visita galerías y museos. Hacer una evaluación cuantitativa y cualitativa de él es difícil. El receptor del arte es un elemento al que mínima importancia se le presta. Para el sector artístico es más importante saber quién hace y qué es lo que hace.

Fermin Fevre hace un balance sobre las características que componen al público del arte en su escrito "Las formas de la crítica y la respuesta del público".<sup>142</sup> En él, lo califica como un grupo minoritario, que se distingue por su participación en las expresiones de la cultura superior y se

---

<sup>142</sup>. Fermin Fevre, "Las formas de la crítica y la respuesta del público", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 45-61.

aparta de las manifestaciones populares. Hace también la diferenciación de un público europeo y uno latinoamericano, en los que las condiciones económicas, educativas y sociales son parte importante para pertenecer a cada sector social que se inclina hacia una determinada manifestación cultural.

Hay otros estudios que hacen referencia al público y a los museos como recintos en donde se refleja, por su asistencia, el tipo de formación de la gente que se interesan permanente o parcialmente en el arte; por ejemplo las dos compilaciones editadas por el Centro de Investigación y Documentación de las Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.<sup>143</sup> En ellas se incluyen estudios históricos y teóricos, y análisis concretos de público asistente a museos; asimismo, se indica un vasto número de causas que hacen que el público que asiste a exposiciones y conferencias siga siendo una minoría del todo social en un país de América Latina, en todo el continente, o en todo el mundo.

La producción, la distribución y el consumo de los estudios sobre el arte latinoamericano de la séptima década están conectadas con los siguientes aspectos: los estudiosos, los criterios evaluativos, las instituciones que apoyaron la edición de libros y revistas, los espacios y la continuidad de estudios, y el interés de hacer esas evaluaciones en un

---

<sup>143</sup>. Éstas son: *El público como respuesta* (1987) y *Museos: comunicación y educación* (1987), editados en México por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

todo. Estos elementos permiten ver la diversidad de medios que dan expresión a distintas formas de ver el arte, las carencias en la distribución y el consumo del arte y de los estudios que se hacen, las cuales siguen siendo para una minoría social, con una formación profesional y un nivel cultural alto, según las exigencias del emisor.

#### **4.3. Usos informativo, reproductivo y contracomunicativo**

En la introducción se anotó que estas tres formas de abordar el análisis comunicativo se presentan en la relación que hay entre los diferentes elementos de la comunicación, como son el emisor, el mensaje, el medio y el receptor.

Respecto a los estudiosos del arte latinoamericano aquí inscritos, ninguno de ellos emplea solamente la comunicación informativa. Si sus análisis fueran informativos tendrían que referirse sólo a los acontecimientos artísticos sin hacer ninguna revisión histórica ni cuestionar el contexto del arte, la cultura y la estructura social. Más bien sus análisis distinguen por partir de ella para hacer uso de la comunicación reproductiva y contracomunicativa, y expresar con ellas sus opiniones en diferentes sentidos.

Todos los estudiosos transmiten información sobre la información, escriben sobre productos ya elaborados, y buscan y ajustan a su preferencia el encuadre de los artistas, obras y movimientos artísticos. Hay quienes se separan de esta

comunicación para hacer contrapropuestas de trabajo y análisis, y entrar a la comunicación contracomunicativa.

Los que hacen una comunicación reproductiva son aquellos que se centran más en la descripción formal e histórica de la obras y los artistas. Ellos hacen un balance de la trayectoria de aprendizaje, exposiciones, influencias estilísticas, colores, líneas, estilos. No buscan otra manera de analizar el arte, en la que no sólo se conozcan las obras y los artistas, sino también sus relaciones con otras manifestaciones culturales y sociales, sus expresiones internas y externas de lo latinoamericano, su expresión en lo universal y en lo internacional, sus mezclas, referencias, intereses económicos, artísticos, culturales y sociales. Tomar en cuenta todo lo que es parte de la obra de arte, pero también lo que está fuera de ella, ya que un artista no es un ente individual, independiente y autónomo; si bien lo que hace es muy particular, lo que ve y escucha es parte del mundo en donde se desenvuelve.

Los críticos e historiadores que continúan con el estudio formal e histórico implícitamente defienden a la comunicación reproductiva como modo de evaluación. Aun cuando tienen algunas novedades al insertar lo formal dentro de un contexto histórico cultural, su comunicación es reproductiva, porque no extienden sus aseveraciones más allá, no profundizan en ese contexto y en el sistema social. Entre ellos, como ya se dijo, están Manrique, Bayón, Eder y Felguérez. Esto no

significa que no haya diferencias entre ellos y sus trabajos. Manrique se diferencia de Eder, Eder de Bayón, etcétera.

Los escritores que hacen una comunicación contracomunicativa no se separan de lo formal e histórico, pero tampoco se centran por completo en estos aspectos. Buscan la formación de un código más completo que relacione el referente con el mensaje, y que sea útil para estudiar la actividad artística, su significado e importancia cultural y social. Proponen un análisis formal e ideológico, otros presentan un enfoque formal, ideológico y económico; algunos examinan la significación de la dependencia artística y cultural; hay quien opta por la interrelación de los acontecimientos sociopolíticos con los artísticos y culturales; algunos estudian las artes considerando la función de los medios de comunicación, el público, los productores, el mercado, los artistas y los intermediarios. Y hay estudiosos que combinan dos o más de estos elementos. Entre los que se inclinan por una comunicación contracomunicativa están Rodríguez Prampolini, García Canclini, Traba, Acha, Desnoes, Romero Brest y Adelaida de Juan, Federico de Morais y Aracy Amaral.

5. C O N C L U S I O N E S

Al principio de estas páginas se señalaron las características teóricas y metodológicas con que se analizarían a los estudiosos del arte latinoamericano. Se anotó que la teoría de Manuel Martín Serrano era la guía, ya que otras no incluían todos los elementos que conforman el proceso social de la comunicación; unas se centran en los mensajes, otras en el emisor o en los medios de difusión.

En el avance de las evaluaciones de los distintos autores, se observó que todos hacen un recuento de la trayectoria de un artista, de una situación o momento artístico; pero en ellos hay una heterogeneidad de perspectivas para ver el arte de este continente. Se vio que hay quienes hacen historia del arte, quienes hacen crítica e historia a la vez y quienes además de estas formas hacen propuestas teóricas para analizar el arte.

Unos siguen un solo método de interpretación o de análisis, otros escogen centrarse en un aspecto histórico y/o formal y otros optan por hacer un estudio sociológico o comunicativo. Es fácil ubicar a algunos en cualquiera de estos métodos. En otros, la combinación que utilizan se dispara hacia varios lados, por lo que hay que hacer la separación pertinente.

Un comunicador del arte se caracteriza por hacer un análisis que considera todos los elementos que forman parte del proceso artístico en sí mismo, como las escuelas y los estilos, y sus dependencias e influencias con otros actores, instituciones e intereses culturales. La función de los

elementos externos permite conocer el significado e importancia del arte en su utilización social, cultural, política, psicológica y económica.

Para diferenciar la actividad del comunicador de la del historiador, o la del crítico, hay que definir cuales son los planteamientos y perspectivas conceptuales que hacen los distintos autores sobre el arte latinoamericano.

El arte ha mostrado cambios en su técnica y en sus expresiones, así como en las apreciaciones que de él han tenido artistas y estudiosos.<sup>144</sup> En la Antigüedad se ve la belleza de manera ideal en cuanto a unidad, orden y proporción. En la época clásica predomina la descripción literaria y psicológica junto con el estudio de los procedimientos técnicos. El pensamiento académico define estilos y variaciones del gusto centrándose en la satisfacción y en la contemplación, en la emoción y en los sentimientos, y no en el razonamiento. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, se concibe el arte, las obras y los estilos con un sentido histórico. Durante el siglo XIX se da el estudio de la técnica, los medios, las maneras y las formas. Después surge la idea del arte como una representación basada en sentimientos y en la personalidad del artista. Como consecuencia del romanticismo aparece la

---

<sup>144</sup>. Para hacer estos señalamientos se retomaron a los siguientes autores: Quentin Bell, *El crítico y el historiador del arte*, México, Premia Editores, 1978; el de André Richard, *La crítica de arte*, EUDEBA, 1962, y Leonel Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.



teoría del arte por el arte, la cual considera el arte en sí y para sí mismo, donde lo esencial es la forma y no el contenido. Se llega a la crítica marxista, donde el aspecto social es determinante en su constante transformación.

Para los marxistas las artes son consideradas según dos elementos esenciales: el papel del arte y el del artista. El papel del arte se concibe como un juego libre, como un realce de la fantasía individual junto con una función social. Para el interesado en el sentido social del arte, éste desempeña un papel en la sociedad como gozo, pero también como un medio de adquisición de la noción de su propia esencia. En cuanto al papel del artista, el marxismo rechaza la visión del arte por el arte, ya que en la obra el artista se ve como un ser retraído, aislado, y no es considerado como un individuo social que expresa en su creación la vida y la conciencia de una sociedad. Por ello los marxistas utilizan un método analítico que sitúa las obras dentro de un medio móvil, dentro de una sociedad viviente que se transforma; las obras de arte están incorporadas a la historia, la cual determina su contenido y hace referencia constante a las conexiones de clase. Estas ideas pueden servir de guía a los estudiosos, filósofos, literatos, historiadores y psicólogos.

A finales del siglo XIX y en el siglo XX se continúa con la recopilación de datos de obras y de artistas, con el estudio de la técnica y de las formas. A menudo se reduce el arte a lo científico, a los hechos, a la verdad; o bien se

clasifican las obras sin juicios, sin meditación, sin discusión de los métodos usados, sin conceptualización.

Para Leonel Venturi la crítica de arte debe fundamentar sus juicios en tres factores: uno pragmático, la obra de arte; un aspecto conceptual, las ideas estéticas del crítico, y uno psicológico, la personalidad del crítico. El juicio, sigue Venturi, es la culminación de la historia crítica del arte.

Según Quentin Bell, a partir del siglo XX se dificulta el intercambio de opiniones. Con el abstraccionismo, el arte se ha convertido en algo no susceptible de ser descrito. Al surgir los medios de reproducción la labor del crítico empezó a cambiar. Para este autor la labor del crítico y del historiador ha sido diferente. El crítico se encuentra en un campo más amplio porque utiliza su sensibilidad y habilidad para comunicar sus sentimientos; los juicios y evaluaciones son también parte de su actividad. El historiador ubica las diferencias que dividen una época de otra, una cultura de las demás culturas, le importan más los hechos que los sentimientos. Los juicios y valoraciones del crítico dependen de la historia del arte. La labor del crítico es decir la verdad sobre hechos que no se pueden comprobar, porque están basados en sus propios sentimientos; la labor del historiador es decir la verdad sobre hechos que pueden comprobarse.

Estas maneras de observar el arte también se dieron en América Latina. La diferencia es que Europa tiene un espacio histórico más amplio para llevarlas a cabo; mientras que en

nuestro continente el interés por las concepciones estéticas, aunque ya se conocían antes, el acercarse a las arte se da hasta el siglo XIX.<sup>145</sup>

Para Manrique, en latinoamérica, durante el siglo pasado y principios de éste, el crítico de arte es un aficionado, con poco bagaje teórico y con un método acrítico. El arte se percibe con un sentido histórico, un lenguaje literario, un sentido de verdad, sin interpretaciones. Muestra de ello son los estudios de Felipe López López y de Ignacio Manuel Altamirano en México, de Domingo Faustino Sarmiento en Argentina y del chileno Benjamín Vicuña.

Después de los primeros años del siglo XX surgen los críticos profesionales formados en aulas universitarias y escritores que hacen crítica como el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, el cubano Edmundo Desnoes y el mexicano Juan García Ponce. También hay artista que son críticos como los mexicanos Gerardo Murillo (Dr. Atl) y David Alfaro Siqueiros, los cubanos Amelia Peláez y Wilfredo Lam, y el uruguayo Joaquín Torres García.

Según Fevre, antes de los años cincuenta, los estudiosos latinoamericanos no pudieron sustraerse de su afán por

---

<sup>145</sup>. Con el fin de ilustrar con datos más confiables retomamos dos textos que se han avocado al estudio de la crítica de arte en América Latina. Uno de ellos es el de Jorge Alberto Manrique, "Crítica en Latinoamérica: sintonía y disonancias" publicado en el libro *Simpatías y diferencias* y el de Fermín Fevre, "Las formas de la crítica y la respuesta del público", en *América Latina en sus artes, Siglo XXI editores/UNESCO, México, sexta edición, 1987.*

inventariar. Algunos de ellos fueron Alfredo Boulton en Venezuela, Antonio R. Romera en Chile, Justino Fernández en México. Después de los años cincuenta sobrevivió esta tendencia con Mario Pedrosa en Brasil, Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest en Argentina.

Estos críticos, estudiosos, historiadores y escritores, que anotan Manrique y Fevre, no son todos los que escribían sobre arte,<sup>146</sup> aunque sí son una muestra de los métodos que se han utilizado en el estudio del mismo en los países de América Latina. Sin embargo, hay que señalar que a partir de los años sesenta, se dieron nuevas y diferentes tendencias en el estudio de las artes plásticas.

Estas manifestaciones no están aisladas de los acontecimientos externos, los cuales tienen relación con la modernidad y la posmodernidad en el mundo. En la compilación que elaboró Josep Picó sobre modernidad y posmodernidad,<sup>147</sup> algunos autores hacen referencia a distintos cambios en la cultura y el arte desde los años cincuenta hasta los ochenta.

Para la mayoría de los estudiosos incluidos en esta compilación, los cambios de perspectiva se realizan a partir de la quinta década. Sin embargo, estos cambios se presentan

---

<sup>146</sup>. Para el caso de México por ejemplo están también José J. Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Alfonso de Neuvillate, Luis Islas García. Para el caso de Argentina Romualdo Brughetti. En Bolivia Teresa Gisbert. En Brasil Roberto Pontual y Mario Barata. En Perú Francisco Stastny, entre otros muchos que sería extenso anotar.

<sup>147</sup>. *Modernidad y posmodernidad*, prefacio, introducción y compilación de Josep Picó, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

con mayor claridad en los sesenta, con la presencia de manifestaciones artísticas como el pop art, la narrativa experimental y la crítica literaria de Susan Sontag. Estas expresiones artísticas fueron útiles para captar las cualidades en otras áreas artísticas y teóricas. Aparecen estudios y se producen debates, donde corren vientos de novedad y cambio cultural. Algunos teóricos, ajenos a América Latina, cuya obra ha influido en ella han sido Daniel Bell, Habermas, Adorno, entre otros. También es posible ver el influjo de otras actividades de carácter social como los movimientos pro derechos humanos y los movimientos antibélicos.

Según los críticos, en los años sesenta el posmodernismo surge con los intentos de desafiar al arte culto, con el apoyo a la música folk y el rock, a la literatura popular y a la contracultura, a los medios de comunicación y a la cultura de masas. Simultáneamente, se siente la presencia y afianzamiento de la industria cultural en el arte plástico y en el de masas, y se apoyan exposiciones y se conceden becas a artistas.

Ahora bien, hay los estudios europeos y latinoamericanos que han encauzado sus apreciaciones por el idealismo, la cuestión científica, la subjetividad en el lenguaje literario, y el aspecto académico e histórico con el recuento y la compilación de obras, artistas, estilos y técnicas de una época. También encontramos quienes han preferido el método marxista para el análisis de las obras, los artistas y

otros elementos que integran el arte en un sentido social; o bien quienes hacen historia y crítica a la vez.

De los estudiosos latinoamericanos aquí incluidos, en los mexicanos existe la combinación de historiador y crítico del arte formado en aulas universitarias; y se da el caso de un artista crítico que además de hacer arte es un observador y analista del proceso artístico.

Manrique retoma las obras producidas en diferentes épocas para despegar hacia una contextualización artística en la que ubica a los artistas y sus expresiones como detonadores de los cambios que observa en el arte latinoamericano. Esta contextualización comprende el papel del artista en un momento específico y en un proceso histórico. Para él todo artista pertenece a un grupo, tiene determinadas ideas y está presente dentro de un proceso artístico, en el que se fusionan factores culturales y sociales externos con los del lugar en el que se forma y se desarrolla artística y socialmente.

Según las divisiones y clasificaciones de Venturi, Richard y el mismo Manrique, este último es un historiador crítico porque en sus estudios se encuentra el análisis de las obras determinadas, las formas y significados que pertenecen a una expresión y época específica. Sus juicios implican una idea de lo que es el arte, sin verlo solamente en su técnica, colores y expresiones, sino ubicado en un tejido histórico de donde se desprende su papel en la cultura, en la sociedad y en el mismo espacio artístico.

Rodríguez Prampolini, sin hacer referencia a obras y artistas específicos, escribe sobre el arte en aspectos diferentes a los expuestos por Manrique. La autora hace la invitación de que se estudie el arte en sus parámetros de producción, difusión y comercialización, su significación social, su dependencia de los centros internacionales y sus intereses. También se interesa en la creación de otro tipo de relaciones y confrontaciones entre artistas y público con el fin de eliminar la pasividad. Considera que es necesario que se presente correlativamente la creatividad del pueblo con la de los artistas. Esta estudiosa retoma elementos que en apariencia no son parte del proceso artístico, pero que están dentro de toda obra plástica.

Lo anotado por Rodríguez Prampolini en un solo escrito no es suficiente para ubicarla en alguna de las divisiones en que se agrupan los críticos de arte. Sin embargo, si consideramos otros textos de ella,<sup>148</sup> la clasificaremos como una historiadora crítica. Aunque la mayoría de sus estudios se basan en las artes, sus juicios implican, además de las cuestiones plásticas, el significado estético y social de las obras. Así se definen sus ideas y su personalidad como historiadora y crítica de las artes plásticas.

---

<sup>148</sup>. Entre sus trabajos están: *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*, México, 1964, "Dos conceptos de arte revolucionario" y "Dadá y América Latina", en *Variaciones sobre arte*, Veracruz, México, 1992; *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, 1983.

Rita Eder analiza artistas, críticos, movimientos y obras envueltos en los cambios históricos e insiste en considerar el arte latinoamericano en contacto con la sociedad. Su propuesta de ver el arte a través del arte, por sus propios medios, se encuentra en el terreno histórico y crítico. Es por lo tanto una historiadora crítica del arte.

Su método se centra en el estudio específico de las artes. En sus escritos se observa la intención de no ver solamente el arte por el arte, sino además valorarlo en su sentido histórico con juicios conceptuales sobre el papel del arte y sus expresiones, el papel del artista y del crítico en este continente, así como las influencias externas y los valores estéticos que los identifican como latinoamericanos.

En cuanto a Manuel Felguérez, el último de los escritores mexicanos, sus planteamientos se ubican en la comunicación artística, sus funciones, la relación de la obra y del artista con la sociedad, el poder económico y la clase media, su universalidad e internacionalización y el mestizaje en América Latina como una de sus características. Describe las diferentes esferas que corresponden al arte latinoamericano, así como las aportaciones expresivas y plásticas, y las carencias económicas y sociales que frenan un mejor desenvolvimiento.

Aun cuando uno de sus referentes principales son las obras, su análisis no se queda en la obra, sino que la ubica en el medio artístico, social y cultural. Por estos señalamientos es más un crítico que un historiador. Es un



crítico historiador, puesto que retoma la historia del arte para anotar las características sociohistóricas de los objetos y del terreno internacional, universal y latinoamericano.

Los mexicanos se caracterizan más por un análisis del arte que incluye su contexto, sus influencias, sus características propias. Los argentinos, en su mayoría, se colocan más en el terreno sociológico; escriben del arte latinoamericano en el sentido de dependencia, liberación y de resistencia.

Damián Bayón es el que menos se refiere a estos aspectos; en sus escritos estos elementos no son centrales, pero se percibe la apreciación de ellos. Para él, el arte por sí solo es suficiente para entender su comportamiento, el de los artistas y sus expresiones, y se empeña en ubicarlos en el contexto universal y darles un lugar en el proceso y campo artístico mundial. Le interesa más la descripción de obras, formas, trayectorias, la formación de artistas y escuelas, y la universalidad del artista latinoamericano.

Bayón, aunque hace crítica y realiza el análisis de obras y artistas, es más un historiador que un crítico, pues utiliza un método que se centra en las formas, las escuelas, los movimientos y las expresiones artísticas.

En cuanto a los tres estudiosos argentinos restantes, en sus escritos se observa que sobresalen ideas y enfoques diferentes a los de Damián Bayón. Son más críticos que historiadores, si bien no dejan de ser lo segundo. Los únicos

que serían o se acercan más a ser comunicadores del arte son Néstor García Canclini y Marta Traba, como se observará en seguida.

Marta Traba fue una escritora y estudiosa del arte latinoamericano y mundial. De ella se han escrito diferentes opiniones, coincidentes y discrepantes con sus ideas.<sup>149</sup> En los textos aquí incluidos, señala aspectos e influencias externas sobre el arte latinoamericano, distingue épocas y códigos de resistencia, hace observaciones sobre el tipo de crítica parcial que se realiza en América Latina, y opina sobre la dependencia y la influencia de un arte de consumo. Se ocupa del comportamiento de los artistas hacia los códigos internos y externos, y de sus relaciones con los lugares e instituciones poderosas económicamente en el medio artístico. Se interesa especialmente en quienes buscan hacer un arte que manifieste más lo latinoamericano, los cuales tienen determinada respuesta del público receptor que reconoce lo propio y lo impuesto.

Estos elementos y aspectos están ubicados, según la autora, en un contexto cultural interno y externo; por lo tanto podemos decir que Marta Traba hace crítica sociocultural y no una comunicación del arte. Además, aunque en sus estudios incluye tipos de expresiones y

---

<sup>149</sup>. Vease el libro *Marta Traba*, selección de textos y dirección de la obra de Emma Araujo de Vallejo. Bogotá, Colombia, Planeta Editores, 1984, en donde se encuentran opiniones de Damián Bayón, Ángel Rama, Jorge Romero Brest y Aracy Amaral sobre la labor e ideas de esta escritora y crítica de arte.

representaciones, medios, instrumentos, actores, las mediaciones y los usos del arte latinoamericano, los momentos de la distribución y el consumo del arte, éstos elementos carecen de un análisis más profundo en sus trabajos.

Parece que esta autora está ubicada solamente en el terreno artístico. En parte su mayor interés está ahí, pero también considera el proceso artístico latinoamericano, principalmente de los años cincuenta y sesenta, en su ámbito sociocultural y político. Critica unas corrientes artísticas y defiende otras. Las ubica a todas en determinada sociedad, la cual es receptora de códigos con fines consumistas y manipuladores. Distingue lo que para ella es un arte alternativo que no se asemeje al hecho en otros lugares, que no sea imitador y que solo copia sin cambios.

Las anotaciones teóricas y descriptivas de Marta Traba tienen, aunque con diferencias, ciertos acercamientos a los planteamientos hechos por Néstor García Canclini.

Al igual que Traba, para Canclini son importantes el tipo de códigos y el aspecto social, aunque da más importancia a este último. Los aspectos teóricos sobre las artes plásticas en América Latina son los que le interesan más. Este autor es un crítico sociocultural del arte. Al fusionar los diferentes temas, aspectos y elementos de las artes planteados en sus escritos, es un comunicador del arte.

En algunas de sus obras estudia la función que tiene la *producción, la distribución y la recepción artística* -los momentos de la comunicación para Martín Serrano-; la

creatividad y la forma, la diferencia de un arte burgués a un arte social. En otros escritos hace aportaciones acerca de la cuestión ideológica, el simbolismo, el papel del artista con la participación de grupos sociales, la actividad material en el campo del arte, las técnicas en las actividades de determinado campo artístico, el mercantilismo, el aspecto íntimo de la obra, los intermediarios, el proceso formal y social de la plástica.

En los análisis de García Canclini, se distingue el estudio de los actores (artistas, intermediarios, receptores), los instrumentos (técnicas, instituciones, mercado), las expresiones y representaciones (mensajes, símbolos), las mediaciones (los símbolos, los intermediarios, los críticos y otros estudiosos), los usos en la comercialización, el arte de liberación y de dependencia ideológica y de mercado, la simbología en el arte latinoamericano, al que equipara con el realizado en los centros europeos y norteamericanos.

En los dos estudios de Jorge Romero Brest analizados aquí se observa que para él es importante considerar la relación entre artista y receptor, la conducta del artista, el comportamiento del pequeño sector que es el público. Estudia y se interesa por las artes visuales, la crítica y su educación, así como por el análisis del tipo de representaciones artísticas de distintos lugares y su actitud de libertad, originalidad o sometimiento. Todos son factores convergentes que cooperan para conocer, como lo dice el mismo

autor, el porqué, el para qué y el para quién del arte, en su forma y su contenido.

Para él la creación artística, aunque es parte de un entorno social, tiene antecedentes en un contexto artístico e intereses simbólicos y formales específicos. Este autor sin dejar de ser un historiador del arte, es más un crítico que un historiador del arte, por el recuento que hace, por los elementos de sus análisis teóricos y por algunas de sus actitudes ante el arte latinoamericano, el uruguayo por ejemplo.

En estos estudiosos argentinos su interés está más centrado en las cuestiones técnicas y sociales. Algunos parten del análisis del fenómeno artístico para mostrar su trayectoria y hacer observaciones y propuestas sobre el tipo de arte que hay y que debería haber en Latinoamérica, como es el caso de Bayón y Traba. Otros parten del aspecto teórico y social para analizar el comportamiento artístico en América Latina en lo interno, sus cambios y recepciones del exterior y sus aportaciones al arte universal, como es el caso de García Canclini y Romero Brest. Damián Bayón hace más un recuento de corrientes y artistas con características formales e históricas, más que sociales y comunicativas; mientras que Marta Traba y Néstor García Canclini tienen un criterio de análisis sociocultural del arte. Romero Brest es más un promotor, hace un análisis teórico-práctico y propositivo del arte latinoamericano y sus autenticidades e imitaciones.

En cuanto a los dos estudiosos brasileños, éstos se pueden considerar más como críticos de arte que como historiadores y comunicadores. Aracy Amaral hace un recuento histórico del arte latinoamericano, en ese recuento están implícitos los juicios que debe mostrar un crítico de arte al señalar las características de las obras, los conceptos y pensamientos del autor. Entre los componentes que integran su análisis está el estudio del arte en cuanto a sus fuentes de información y la personalidad del artista, los aspectos eruditos que conforman las obras y con los que se ha hecho un modelo. También aporta el análisis formal y el señalamiento de las carencias de lo popular, de lo mestizo; elemento que aunque existe en algunos artistas es apenas una mínima aportación. La autora ubica las obras en el ámbito artístico, histórico y cultural, y tiende a marginar otros hechos, como las situaciones económicas, los receptores, la difusión, los intermediarios y el mercado.

Federico de Moraes expone elementos de carácter histórico del arte. Analiza los aspectos culturales del arte, lo que lo afecta y a qué afecta; los lenguajes, los temas, los medios de difusión y el mercado como intermediarios por donde se mueven las obras de arte y los artistas.

En los estudios de De Moraes se observa su interés por llevar el análisis artístico más allá de lo formal y de lo histórico, pues suma elementos que están presentes en la obra con otros del medio social y cultural, como son las

expresiones y comportamientos de los artistas y de los críticos.

Amaral y De Morais son dos críticos que forman parte de la generación que ha superado la forma tradicional del estudio del arte, en la que sólo se hacía el recuento y la trayectoria de obras, estilos y artistas, y se ubican en una época específica al contextualizar el arte en forma histórica, cultural y social.

Juan Acha, de Perú, en sus análisis del arte latinoamericano, muestra preferencia por el papel de la crítica, la producción artística, la teoría y la conceptualización del crítico y del arte, lo culto y lo popular, los valores externos. En algunos casos atiende a las carencias, en otros a la práctica y en otros presenta sugerencias.

Respecto a los elementos que distinguen al historiador, al crítico y al comunicador del arte, este autor utiliza menos el método histórico, aun cuando retoma lo hecho artísticamente en México, Colombia y Argentina. Es un crítico del arte latinoamericano, ya que sus juicios están marcados por ideas de análisis artístico y por conceptos que utiliza para estudiar el camino que ha seguido el arte y la crítica de este continente.

En sus juicios se encuentran los actores, artistas y críticos, los mensajes, los medios, las mediaciones por el tipo de símbolos y códigos, la producción como un momento del proceso artístico. Sin embargo, le falta ubicar el papel de

los receptores, del consumo, la distribución y los usos que ha tenido y tiene el arte latinoamericano, para ser un comunicador del arte.

Respecto a los estudiosos cubanos Edmundo Desnoes y Adelaida de Juan, según sus trabajos ellos son más críticos de arte que historiadores o comunicadores.

Edmundo Desnoes analiza las distintas imágenes y sus significados, el comportamiento de los artistas colocados en un contexto artístico cultural, los medios utilizados, su función social, los intereses del mercado, la circulación, el papel mediador de los críticos e instituciones. Se ubica entre los estudiosos que retoman las manifestaciones para distinguir diversas funciones e intereses. Por ello podemos decir que es uno más de los críticos, más que un historiador o comunicador del arte, ya que emite juicios sobre obras de arte y las enmarca en una conceptualización cultural que él comparte. Los conceptos de *transculturización* y de *dominación* son aspectos importantes para estudiar y entender el arte más allá de sus características formales e históricas. Considera elementos que un comunicador debe tomar en cuenta y que alude a otros como la producción y el consumo.

Caso distinto es Adelaida de Juan por el método que utiliza para estudiar el arte latinoamericano. Con su recuento histórico de las acciones, las actitudes y los cambios de las artes plásticas y de los artistas, no solamente hace historia del arte sino que integra estos aspectos en un proceso sociocultural en desarrollo, y los



relaciona con los acontecimientos políticos en distintos países latinoamericanos.

Hace una reinterpretación política social y cultural de los años 1920-1970 de países como México, Brasil, Chile y Argentina. Analiza las manifestaciones artísticas de vanguardia, los cambios de los años cuarenta, el abstraccionismo, los temas, las relaciones e inconformidades ocurridas en los sesenta y en los setenta. Esta autora se ubica en el sector de los historiadores del arte ya que estudia las obras de una época. Sin embargo, no sólo escribe de las obras por sí mismas, sino que además hace una interpretación cultural y política de las artes, con lo cual se distinguen sus propios juicios artísticos y socioculturales de la trayectoria evolutiva de las artes y de América Latina. En ese sentido, en ella se encuentra una mayor fusión de historiadora y crítica del arte. Podemos catalogarla como una historiadora crítica del arte latinoamericano.

Señalan bien aquellos autores que opinan que, con los cambios del arte, los enfoques de estudio se han complicado cada vez más, ya que los estilos y las técnicas artísticas han evolucionado, también lo han hecho la tecnología y los medios de difusión que coadyuvaron a la reproducción y a la extensión de lo hecho en las artes. Estos cambios se han presentado en las áreas humanísticas y sociales y en las áreas educativas y culturales, donde se encuentra el arte. Esos aspectos se reflejan en los estudios del arte

latinoamericano. Debido a los cambios sociales, políticos y artísticos a partir de los años sesenta, los análisis no pueden seguir haciéndose con un carácter histórico y formal solamente. Si bien no se debe prescindir de esos enfoques, es indispensable incluir otras disciplinas que presenten un panorama más amplio del proceso artístico, tal como lo hacen la mayoría de los autores aquí comentados.

En cuanto al aspecto comunicativo del arte, debe señalarse que para hacer un análisis todavía existen barreras de formación profesional y de perspectivas del arte. No obstante, indirectamente los elementos que conforman tal disciplina se estudian, aunque no sea el objetivo de algunos autores. Entre las barreras está el creer que el arte tiene un proceso de creación y recepción propios, así como pensar que pertenece sólo a un sector social conocedor y estudioso, o bien pensar que otros factores que aparentemente no son parte del proceso artístico no deben considerarse en su práctica o en sus estudio.

Es importante hacer el análisis de uno u otro de los aspectos que conforman la actividad y la recepción del arte, para entender mejor de y en qué consiste, el porqué, el cómo, el paraquién, parafraseando a Jorge Romero Brest, se hace arte. También es indispensable incluir todos los elementos que conforman el quehacer artístico en donde participan el artista, su imaginación, su obra y sus referentes, así como el origen de sus formas y temas, sus fines, sus usos y los

participantes integrados en un sistema de difusión y recepción.

Como se indicó al principio, y se vio en el desarrollo de este trabajo, para algunos la comunicación artística consiste en estudiar los códigos y los símbolos, entender las formas, los espacios y los colores en el arte, para comprender su significado. Estas apreciaciones consideran solamente al autor del mensaje y a su receptor especializado. En este caso nada más se hace un análisis estructuralista y funcionalista, para entender solamente el cuadro y, si acaso, contextualizarlo en un momento histórico.

La propuesta de Martín Serrano abarca éstos y otros elementos que permiten conocer la obra, a su autor, su circulación y su uso; así como el papel de los receptores, las instituciones y el mercado; su consumo y sus fines.

Aunque el principal fin de los estudiosos del arte no fue el hacer estudios con sentido comunicativo, y menos como el que Martín Serrano propone, en los autores aquí trabajados se observan elementos que son parte importante de la comunicación social y que se utilizan en la del arte. Al final, en todos ellos se encuentra una gran inquietud por plantear los juicios, de los aspectos negativos y positivos, así como sugerir propuestas constructivas para el arte latinoamericano.

Entre los estudiosos aquí tratados, hay quienes en su análisis utilizan aspectos históricos, formales y estilísticos; quienes consideran que el arte, las obras y los

artistas son solamente un punto de partida para enjuiciar todo un sistema artístico y cultural; o bien quienes fusionan la historia y la sociología con el arte.

En los agrupamientos que se hicieron de los autores, según las características de cada quien, se buscó dejar lo más claro posible cuáles son los principales métodos de estudio y cuáles son las perspectivas cada uno. Se entiende que en ellos, individualmente, existe una entremezcla de historiador, crítico y aproximaciones a comunicador del arte.

Es importante destacar la diversidad de conceptos utilizados por diferentes autores al estudiar el arte latinoamericano. Los estudiosos distinguen en el proceso artístico de América Latina, términos como *resistencia*, *liberación*, *dominación* y *dependencia*.

Respecto a *resistencia*, el contexto en el que se ubica y lo enfoques de cada autor son importantes.

Para Jorge Alberto Manrique los años cincuenta son el momento del viraje de la crítica y del arte latinoamericano, para Fermín Fevre en esa década se constituye lo más importante en el desarrollo del arte latinoamericano. Para Marta Traba, durante los cincuenta se arranca la realidad nacional del subdesarrollo, se demuestran las diferencias económicas y sociales con los países desarrollados, y se da el trasplante a un nivel mágico imaginativo en pintores como Rufino Tamayo, con sus paisajes, Fernando Botero con la figuración humana, Reverón, Matta y Góngora.

Según Traba, los artistas están dispuestos a demostrar sus diferencias y enfatizarlas, a demostrar su repudio y su rechazo a lo foráneo. Afirma que el arte y las luchas sociales de los pueblos son parte de una cultura de la resistencia.

Rita Eder dice que con los planteamientos de Traba se difunde una mística que no deja de ser una condición efímera e individual, De Moraes está de acuerdo en que la resistencia en el arte latinoamericano existe y puede constituir un modelo que debe estar presente y asumir diferentes fuentes siendo diverso y no único, con implicaciones sociales, políticas y culturales, rostros, sexo, vegetación, religión y menciona a artistas como Fernando Botero, Arnold Belkín y Leonel Góngora. Romero Brest, en cambio, señala que la resistencia se debe de hacer ante las moda empleadas por minorías y para minorías.

Es importante considerar que hablar de resistencia es hablar de dependencia, dominación, independencia y liberación, ya que existe una interrelación entre ellas; si hay resistencia a algo, es que hay dependencia, por ejemplo.

En cuanto a la dependencia, en América Latina se ha presentado históricamente y no solamente en el aspecto cultural, sino en lo económico de donde parten las demás formas de dependencia.

No todos los escritores que estudian a los artistas y al arte latinoamericano contextualizan en este sentido. Para ellos la dependencia existe cuando estamos preocupados por

hacer obras de arte denominado culto, de acuerdo con las tendencias y valores externos (Acha); o bien cuando el arte clasista divide a la población por ingresos económicos y mantiene la dependencia y pasividad de la gente (Desnoes); cuando la representación depende de la producción, por lo que la dependencia estética es consecuencia de la dependencia económica (García Canclini). La dependencia está también en los lenguajes artísticos internacionales, los intermediarios, la divulgación, los comerciantes y las multinacionales (De Morais); en el sometimiento a la tecnología, a los medios masivos de comunicación, a las exposiciones internacionales de los países poderosos, de la cultura dominante, de los intereses mercantiles y de los lenguajes -ideologías- culturales en el arte (Traba).

Las respuestas a la dependencia y a la dominación son la resistencia y la liberación. Para José Luis Gómez Martínez<sup>150</sup>, el pensamiento de liberación en América Latina se presenta en cuatro etapas: a partir de la generación de 1915, que se pregunta por su yo; con la generación de 1919, que habla sobre la recuperación de lo propio; la de los años 60-70, con la filosofía de la liberación en la literatura, la pedagogía y la religión; y la cuarta, a finales de los años ochenta cuando la filosofía de la liberación proyecta un carácter dialógico a su pensamiento con el reconocimiento de lo humano y del derecho del otro a crear su propio discurso y con ello

---

<sup>150</sup> José Luis Gómez Martínez, "El pensamiento de la liberación: hacia una posición dialógica", en Cuadernos Americanos, julio-agosto de 1993, vol. 4, núm. 40.

establecer la legitimidad del discurso axiológico al realizarse en su relación con el otro.

En la tercera etapa, de finales de los sesenta y durante los setenta, se ubican los críticos del arte que en este trabajo se incluyeron. Para ellos, la liberación del arte de la dependencia y dominación puede realizarse diferenciando el arte burgués de un arte de socialización. Hay que distinguir la dependencia de la producción, distribución y consumo y buscar otras relaciones entre artistas con un arte popular y el público, donde el artista debe tener interés hacia las necesidades expresivas del pueblo.

B I B L I O G R A F Í A.



Acha, Juan, "Hacia una crítica de arte como productora de teorías", en *Artes Visuales*, núm. 13, enero-marzo de 1977, México, Museo de Arte Moderno.

Acha, Juan, "Las posibilidades del arte en América Latina", en *Plural*, núm. 24, septiembre de 1973, México, Excélsior, p. 52-54.

Alves Netto, Cosme, "Cine brasileño: contradicciones", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 1, México, UAM/SEP, 1988, p. 181-188.

Amaral, Aracy, "Comentarios sobre la exposición Plural en Austin", en *Plural*, núm. 53, febrero de 1976, México, Excélsior.

*América Latina en sus artes*, Damián Bayón, (compilador), México, Siglo XXI Editores/UNESCO, 1974.

André, Richard, *La crítica de arte*, Buenos Aires, Argentina, EUDEBA, 1962.

*Los años de la conmoción: 1967-1973*, entrevista con realizadores sudamericanos, Isac León Frías, compilador, México, Dirección General de Difusión Cultural-UNAM, 1979.

*Arte en Colombia*, año 1, núm. 1, junio de 1976, Bogotá, Colombia.

*Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 1, junio-julio de 1977, México.

Bagú, Sergio, "Industrialización, sociedad y dependencia en América Latina", en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, junio-diciembre de 1971, Chile, p. 172-197.

Bayón, Damián, "¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?", en *Artes Visuales* núm. 10, abril-junio de 1976, México, Museo de Arte Moderno, p. 18-22.

Bayón, Damián, "Artes visuales en México", en *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 183.

-----, "Crítica y autocrítica", en *Plural*, núm. 53, febrero de 1976, México, Excélsior, p. 27-32.

-----, "Los organismos difusores y la movilidad de los artistas", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1987, sexta edición, p. 62-96.

-----, *Aventura plástica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

-----, *Elitismo y populismo*, copias fotostáticas de la ponencia presentada en el Seminario de Arte Latinoamericano realizado en México en 1978.

Cabrera, Roberto, "Tres procesos en la producción artística contemporánea", en *Alero*, núm. 22, enero-febrero de 1977, Guatemala, Universidad de San Carlos, p. 81-92,

*Casa de las Américas*, núm. 88, enero-febrero de 1975, La Habana, p. 98.

Cimet, Esther y otros, *El público como respuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, CENIDIAP/INBA, 1987.

Desnoes, Edmundo, "La utilización social del objeto del arte", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 189-206.

Desnoes, Edmundo, *Para verte mejor América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1972, fotografías de Pablo Gasparini, texto de Edmundo Desnoes.

*Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1970, p. 599.

Dorfles, Gillo, *Del significado a la opciones*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

-----, *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Valencia, Fernando Torres, editor, 1973.

-----, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1965.

-----, *Estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1986.

-----, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca Editores, 1970.

-----, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

Eder, Rita, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina", en *Artes Visuales*, núm. 13, primavera de 1977, México, Museo de Arte Moderno, p. 10-12.

-----, "Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina", en *Artes Visuales*, núm. 10, abril-junio de 1976. México, Museo de Arte Moderno, p. 27-30.

-----, "La pintura del siglo XIX en Latinoamérica. En torno a una visión americana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 47, México, IIE/UNAM, 1977.

-----, "Razón y sinrazón del arte efímero. Algunos ejemplos latinoamericanos", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, IIE-UNAM, 1983.

*El Artista latinoamericano y su identidad*, Damián Bayón, relator, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1977.

Felguérez, Manuel, "La necesaria pluralidad del arte latinoamericano", en *Artes Visuales*, núm. 10, abril-junio de 1976, México, Museo de arte Moderno, p. 6-7.

-----, "Vanguardias artísticas"; copias fotostáticas de la ponencia presentada en el Seminario de Arte Latinoamericano realizado en México en 1978, p. 11.

Fevre, Fermin, "Las formas de la crítica y la respuesta del público", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores/UNESCO, sexta edición, 1987.

-----, "Artes visuales en el cono sur en los últimos treinta años (1950-1980)", en *Arte moderno en América Latina*, México, Taurus, 1985, p. 337.

Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

Fuentes Navarro, Carlos y Carlos E. Luna Cortés, "La comunicación como fenómeno sociocultural", en *Comunicación y Teoría social*, México, UNAM, 1984, p. 101.

Galeano, Eduardo, "Las venas abiertas siete años después", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 4, diciembre-enero de 1977-1978, México, p. 110.

García Canclini, Néstor, "¿Qué significa socializar la crítica de arte?", en *Artes Visuales*, núm. 13, primavera de 1977, México, Museo de Arte Moderno.

-----, "¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte? (A propósito de la bienal de Sao Paulo)", en *Plural*, núm. 92, mayo de 1979, México, Excélsior.

-----, "El arte sociológico: ¿una práctica artística sin instituciones?", en *Artes Visuales*, núm. 16, invierno de 1977, México, Museo de Arte Moderno, p. 26-28.

-----, "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano", en *Casa de las Américas*, núm. 89, marzo-abril de 1975, La Habana, Casa de las Américas, p. 99-119.

- , "Teoría de la superestructura y sociología del arte", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 6, abril-mayo de 1978, México.
- , *Arte popular y sociedad em América Latina. Teorías estéticas y ensayos*, México, Grijalbo, 1977, 287.
- , *La producción simbólica*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- , *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, p. 15.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985, p. 254.
- Goldman, Shipra M., "El imperialismo cultural en México y en Latinoamérica", en *Cultura y sociedad en México y América Latina*, México, CENIDIAP, 1987.
- González Casanova, Pablo, "Las ciencias sociales en América Latina", en *Balance y perspectiva de los estudios latinoamericanos*, México, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 1985.
- Guevara, Roberto, "Artes visuales en Venezuela (1950-1980)", en *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 215.
- Gumucio Dagón, Alfonso, "El cine de Jorge Sanginés", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 4, diciembre-enero de 1977-1978, México, p. 40-51.
- Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Herrera, Felipe, "Aspectos culturales de la integración latinoamericana", en *Atenea*, núm. 441, 1980, Chile, Universidad de Concepción, p. 183.
- Juan, Adelaida de, "Actitudes y Reacciones", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 34-44.
- Juan, Adelaida de, "Arte y difusión en la revolución cubana", en *Artes Visuales*, núm. 14, abril-junio de 1977, México, Museo de Arte Moderno, p. 15.
- Lauer, Mirko, "Artes visuales en el Perú 1950-1980", en *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 236.

Lichtensztein, Samuel, *Capital financiero, deuda externa y políticas económicas en América Latina*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriente, 1985, p. 13.

Lidio Pitty, Dimas, *Realidades y fantasmas en América Latina*, México, INBA, 1975, p. 146.

Mahieu, José Agustín, "Algunas aproximaciones al cine iberoamericano actual", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 381, marzo de 1982, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 652.

Manrique, Jorge Alberto, "¿Identidad o modernidad?", en *América Latina en sus artes*, Damián Bayón (compilador), México, Siglo XXI Editores, 1980.

-----, "Comentario a la ponencia de Max Kozloff con título "Crítica de arte y disonancia", en *La Iconografía en el arte contemporáneo*, México: III/UNAM, 1982, p. 179-191.

-----, "Crítica en Latinoamérica. Sintonía y disonancias", en *Simpatías y diferencias. Relación del arte mexicano con el de América Latina*, México, IIE/UNAM, 1988, p. 321.

-----, "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia general de México*, vol. 3, México, Colegio de México, 1976.

-----, "Sobre el barroco americano", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 19, julio-septiembre de 1961, México, Universidad Veracruzana, p. 441.

Marta Traba, selección de textos y dirección de la obra de Emma Araujo de Vallejo, Bogotá, Colombia, Planeta Editores, 1984.

Martín Serrano, Manuel, *La mediación social*, Madrid, Editorial Akal, 1986.

-----, *La producción social de la comunicación*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

-----, *Los modelos de comunicación*, tema de la cátedra de teoría de la comunicación, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1978, versión policopiada, p. 9.

Martínez, Tomás Eloy, "La batalla de las versiones narrativas, la imaginaria y la historia en la novela de los años setenta", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXIII, núm. 8, 1986, Colombia, Banco de la República, p. 21-23.

*Modernidad y posmodernidad*, prefacio, introducción y compilación de Josep Picó, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Monsiváis, Carlos, "El Cine Nacional", en *Historia general de México*, vol. 3, México, El Colegio de México, 1976, p.458-459.

Moragas, Miguel de, *Teorías de la comunicación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1981. Aunque es una síntesis, en esta obra Moragas hace una buena recopilación de los sucesos más importantes en Europa y en América Latina acerca del desenvolvimiento de la comunicación y de la información en este siglo.

Morais, Federico de, "De la iconología a la materiología. Las posibilidades de un arte de resistencia en América Latina", en *Iconografía en el arte contemporáneo*. México, III/UNAM, 1982, p. 85-123.

-----, "La ideología de las bienales internacionales y el imperialismo artístico", en *Plural*, núm. 77, febrero de 1978, México, Excélsior, p. 49-55.

-----, "Vulnerable, resistente, América Latina, crítica de arte y liberación", en *Arte, Sociedad, Ideología*, núm. 5, febrero-marzo de 1978, México, p. 34-35.

*Museos: comunicación y educación*, antología comentada y comentarios de Graciela Schmilchuk, México, CENIDIAP/INBA, 1987.

Ortega, Julio, "La literatura latinoamericana en la década del 80", en *ECO*, núm. 215, septiembre de 1979, Bogotá, Colombia, p. 538.

Pallero, Edgardo, Bebe Kamin y Manuel Martínez Carril. "La industria del cine en Argentina, Chile y Uruguay", en *Nuevo cine latinoamericano*, México, UNAM, 1986, p, 79.

Petras, James, "La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos", en *Suplemento del periódico La Jornada*, enero 4 de 1989, México.

Quentin Bell, *El crítico y el historiador del arte*, México, Premia Editores, 1978.

Rodríguez Prampolini, Ida, "Reflexiones para críticos, artistas y autoridades", en *Plural*, núm. 84, sept. de 1978, México, Excélsior, P. 34-40.

Romero Brest, Jorge, "Bases de una política artístico-visual en Latinoamérica", en *Plural*, núm. 24, septiembre de 1973, México, Excélsior.

-----, "La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 89-111.

Alma Rossbach y Leticia Canel, "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 2, México, UAM/SEP, 1988, p. 103.

Stellweg, Carla, "Presentación", en *Artes Visuales*, núm. 1, invierno de 1973, México, Museo de Arte Moderno, p. 1.

Traba, Marta, "Arar en tierra", en *Artes Visuales*, núm. 3, verano de 1974, México, Museo de Arte Moderno, p. 6-10.

-----, "Nueva visión del lobo y caperucita. Reflexiones sobre las artes plásticas latinoamericanas", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 6-7, febrero-marzo de 1972, p. 25.30.

-----, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1972, 117 p.

-----, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

Tupper, Patricio, "Financiar la cultura, desafío para la comunidad internacional", en *Arte en Colombia*, núm. 39, febrero de 1989, Bogotá, Colombia, p. 62.

Venturi, Leonel, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Zavala, Lauro. "La ficción posmoderna como espacio fronterizo", en *La Jornada Semanal*, núm. 46, 21 de abril de 1990, México, La Jornada, p. 20.