

**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte
Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte**



**Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard:
Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del arte

Natalia Jara Parra

Profesora guía: Ana María Risco N.

Santiago, Chile
2012

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	3
PRIMERA PARTE: EL PROYECTO DE ESCRITURA DE MARTA TRABA.....	8
- El ambiente cultural de los años sesenta.....	8
- Algunas consideraciones sobre la figura de Marta Traba.....	15
- El proyecto de escritura.....	22
- La conformación de un concepto de arte latinoamericano.....	27
- La cultura de la resistencia.....	33
- El lugar social del artistas y de la critica de arte.....	39
- Las debilidades de la escritura.....	43
SEGUNDA PARTE: EL PROYECTO DE ESCRITURA DE NELLY RICHARD.....	47
-Algunas consideraciones sobre la figura de Nelly Richard.....	47
- La escena de avanzada.....	54
- El lugar y las funciones de la crítica de arte.....	62
- La problemática latinoamericana.....	67
- La revancha de la copia.....	73
TERCERA PARTE: TRAYECTOS DE LA CRÍTICA DE ARTE EN LATINOAMÉRICA.....	80
- La escena crítica de los años noventa.....	80
- El legado de Traba.....	90
- Escrituras situadas.....	96
- Resistencia y margen: estrategias de defensa y apropiación crítica.....	100
CONSIDERACIONES FINALES.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	111
- Bibliografía de Nelly Richard y Marta Traba.....	111
- Bibliografía general.....	112

PRESENTACIÓN

Dentro de ese difuso espacio de reflexión que podemos denominar como *estudios culturales latinoamericanos*, que por lo demás ha experimentado un proceso de sostenido crecimiento y consolidación en las últimas décadas, llama la atención el hecho de que históricamente se le ha dado una mayor preponderancia a la exploración de algunos campos y disciplinas como la literatura, la antropología y las ciencias sociales, en desmedro de otras, como por ejemplo las artes visuales.

Quizás uno de los reflejos más evidentes de esta curiosa atención desigual es que, hasta hoy en día, no es posible encontrar una historia general ni un estudio global del arte en América Latina que puedan ser considerados como una referencia canónica. Esto, por supuesto, no implica que no exista una importante y profusa producción discursiva que se ha desplegado en paralelo a la aparición de las obras, y en donde se destacan ciertos ensayos que se han convertido en verdaderos clásicos para comprender la complejidad y heterogeneidad de las prácticas artísticas de la región. El problema más bien parece ser que no se le ha prestado la necesaria y suficiente atención a estos temas, ni se los ha analizado en función de valorar el aporte que su devenir ha tenido en la conformación de la memoria cultural del continente. En este sentido, el propósito más profundo de la presente tesis es convertirse en un modesto aporte para la investigación sobre el pensamiento latinoamericano, desde esa zona específica que conforma la escritura sobre artes.

Ante la pregunta inicial de que si es posible sostener la existencia de una tradición particular de crítica artística en el continente, me fui dando cuenta de que a partir de la segunda mitad del siglo XX eran distinguibles dos momentos de especial fertilidad ensayística y teórica, dos escenas de escritura que al ser revisadas en conjunto podían ser enmarcadas dentro de un mismo proceso crítico por el cual habían transitado los diversos discursos, un proceso que no era lineal, sino discontinuo y lleno de contradicciones, pero donde ciertas ideas y preocupaciones se habían mantenido con el paso del tiempo, aunque con evidentes modificaciones.

La primera escena, que hizo su aparición durante los años sesenta, pero que se consolidó como tal a partir de un conjunto de publicaciones que entraron en circulación a

principios de la década siguiente, profesionalizó y sistematizó el ejercicio, al introducir un novedoso enfoque sociológico que se hacía cargo de su contingencia política y social, y que acompañó los intensos procesos de modernización experimentados por la plástica de la época. La segunda, que emergió a mediados de los ochenta y fue tomando fuerza en los noventa, vino a revitalizar los debates instalados por la generación precedente, pero reposicionando sus esquemas de interpretación de acuerdo con las demandas de un nuevo contexto globalizado y al alero de las discusiones instaladas por el posmodernismo internacional.

Cabe mencionar que ambas escenas han tenido que enfrentarse a coyunturas en donde las producciones artísticas continentales se han puesto de moda dentro de los circuitos metropolitanos, los que, sin embargo, han generado miradas estereotipadas sobre esas producciones y las han relegado a ocupar posiciones secundarias y epigonales dentro de sus relatos universalistas y hegemónicos. Ante esta sostenida situación de dominación cultural, las escrituras de la región han demandado la creación de sus propios parámetros de legitimación e interpretación para abordar al “arte latinoamericano” que respeten las particularidades de sus tramas contextuales y los ritmos de sus historias locales.

Pongo “arte latinoamericano” entre comillas debido a que se trata de una noción porosa y altamente problemática que, como se verá, ha formado parte recurrente dentro de las reflexiones del continente, y cuyo significado ha sido constantemente reformulado de acuerdo a las distintas circunstancias y contextos en que ha sido empleada. Asociada con la búsqueda de una identidad artística continental (y más ampliamente de una identidad cultural), durante los sesenta se intentó afirmar su pertinencia para generar un marco de lectura panorámico de las obras de la región, mientras que en los noventa fueron replanteados y deconstruidos muchos de los supuestos que sustentaban a dicho concepto.

Ahora bien, para poder profundizar en las continuidades y rupturas de este proceso crítico he decidido concentrar mi investigación en analizar dos proyectos escriturales pertenecientes a cada una de las etapas antes aludidas; el de Marta Traba y el de Nelly Richard. Ambos trabajos, si bien han sobresalido dentro de sus respectivas generaciones, no han sido lo suficientemente estudiados. Sobre la obra de Traba, que será

abordada en el primer capítulo, existen algunos materiales de todas formas insuficientes. Sin embargo, la importancia y riqueza de su legado continúa sin obtener el reconocimiento que merece, y lo que resulta más grave, para muchos es completamente desconocida. El segundo capítulo está dedicado al pensamiento de Richard, cuyos planteamientos aún no se han examinado de modo íntegro ya que ella sigue siendo parte activa de los debates latinoamericanos contemporáneos, lo que implica asumir la compleja tarea de medir el alcance de una obra que sigue en construcción.

Es importante aclarar que debido a la considerable cantidad de artículos y publicaciones que cada una de estas prolíficas autoras ostenta, y que resultan imposibles de abarcar en su totalidad, me concentraré en el análisis de lo que he designado como sus *proyectos de escritura*, es decir, los principales conceptos, estrategias, coordenadas y referentes teóricos presentes en sus discursos, que les permitieron configurar un pensamiento singular sobre el arte producido en América Latina. Asimismo, en esta primera aproximación se revisarán sus biografías intelectuales y se inscribirán sus pensamientos dentro de los contextos epocales en lo que se desarrollaron.

La principal razón por la que he resuelto indagar en estos dos proyectos en particular, es que considero que es posible delinear entre ellos ciertos puntos compartidos, a pesar de que sus contextos socioculturales y sus marcos epistemológicos y conceptuales difieren considerablemente. En este sentido, el tercer y último capítulo estará dedicado a intentar establecer un diálogo entre estas propuestas, con el fin de ahondar en los principales nudos problemáticos que han transitado por la crítica de artes visuales latinoamericana desde mediados del siglo pasado.

Entre los principales puntos coincidentes compartidos por ambas autoras me parece importante señalar el hecho de que las dos son extranjeras en los medios en los que erigieron sus soportes discursivos; Traba nació y realizó sus primeros estudios formales en Argentina, pero gran parte de su producción más relevante la realizó cuando vivía en Colombia, mientras que Richard es francesa, pero desarrolló su propuesta desde la particularidad del campo cultural chileno. Las dos, asimismo, articularon notables modelos de comprensión crítica sobre el arte de Latinoamérica que tomaban distancia y ponían en tensión las representaciones que se han hecho de esas prácticas en los discursos internacionales; Traba desarrolló el concepto de “resistencia” para enfrentarse a la

invasión del paradigma artístico norteamericano de los años sesenta, al que calificó como “estética del deterioro”, y Richard, por su parte, problematizó la noción de “margen” como un espacio de desmontaje crítico y de resignificación de las dinámicas hegemónicas del centro. De igual manera, tienen en común el haberse trazado el objetivo de construir, a partir de la especificidad del ámbito de la visualidad, una plataforma inicial que, desde una perspectiva transdisciplinar y conscientemente situada en el continente, les permitiera proyectar sus escrituras a la dimensión más amplia de lo cultural, manifestando la urgencia de que en sus reflexiones se integren los problemas de orden estético propios de la disciplina artística con las particularidades de la realidad socio-política donde se producían las obras. Esto se debe, en gran medida, a que ejercieron sus funciones desde lugares periféricos que carecían de una institucionalidad artística consolidada, por lo que debieron asumir la tarea de modernizar los ambientes culturales en los que se desarrollaron, para así generar las condiciones de validación de sus proyectos.

Llegado este punto, me parece ineludible dar cuenta de ciertos inconvenientes con los que me encontré mientras realizaba esta investigación, especialmente durante el extendido periodo de revisión bibliográfica, ya que esas limitaciones también influyeron en la evolución de mi trabajo. Una de las más conflictivas fue tener acceso a ciertos documentos emblemáticos, ya que algunos de ellos tienen problemas para trascender sus contextos de creación y su circulación es muy limitada, mientras que otras publicaciones, pese a su innegable valor histórico, no han sido reeditadas y los escasos ejemplares que sobreviven se encuentran diseminados en distintas bibliotecas y archivos del continente y en los Estados Unidos. Sin lugar a dudas, me ayudó de sobremano tener la oportunidad de realizar un viaje a Bogotá que me permitió localizar algunos textos claves de Marta Traba, los que de otro modo hubiesen sido imposibles de conseguir, y que significó que pude profundizar un poco más en el conocimiento tanto sobre su figura como sobre su obra.

Para finalizar esta breve presentación, quisiera expresar mis más profundos agradecimientos a Ana María Risco, quien ha dirigido con dedicación y enorme paciencia esta investigación. Sus contribuciones a nivel de contenidos, metodología y edición han sido decisivas para el resultado de mi trabajo. Igualmente me gustaría reconocer los aportes de María José Delpiano, Laura Jordán y Paula Honorato (quien me permitió

acceder con libertad a su valioso archivo de textos sobre arte chileno). Me gustaría también agradecer a mi familia y en especial a Luis Fernando Matheus, por sus pertinentes comentarios y correcciones, y porque sin su constante apoyo y comprensión, hubiese sido imposible finalizar esta tesis.

PRIMERA PARTE: EL PROYECTO DE ESCRITURA DE MARTA TRABA

EL AMBIENTE CULTURAL DE LOS AÑOS SESENTA

Para poder realizar un estudio del proyecto crítico de Marta Traba y comprender varios de sus principales postulados, es necesario partir estableciendo algunas coordenadas generales del ambiente cultural en el que se desarrolló su escritura, ambiente en el que ella participó de manera activa. Hay que precisar que su trabajo forma parte del pensamiento de los años sesenta ya que comparte con otros una suerte de sensibilidad epocal. Esto, a pesar de que sus principales ensayos y artículos sobre las artes visuales en América Latina fueron publicados durante la década posterior. Es pertinente hacer este alcance, ya que, como se verá más adelante, será dentro de esta década cuando se produzca un reacomodo fundamental en los planteamientos de Traba, que se ven invadidos por el contexto político y cultural del periodo, lo que hizo que se fuese fortaleciendo su postura y su actitud modernizadora frente al arte del continente. Me interesa, en particular, establecer la posición que ocupa el discurso de Traba dentro del contexto específico del campo de las artes visuales, y, sobre todo, perfilar cómo era entonces la escena de escritura crítica en la que trabajó, ya que una primera aproximación a su obra exige tener en cuenta su ubicación histórica dentro de la generación de críticos de arte a la que pertenece.

Durante los años sesenta se vive en Latinoamérica el periodo del desarrollismo económico cruzado por las influencias conflictivas que ejerce tanto la Alianza para el Progreso como la Revolución Cubana. Ambos factores serán claves para entender la intensa actividad intelectual en el continente y también la creciente politización de su pensamiento. “Los sesenta irán presentando un cambio de la sensibilidad social, expresado en formaciones y prácticas discursivas, en formas de movilización social, en una nueva visualización del futuro. Los años sesenta, en este sentido, abren un periodo en América Latina, abren el fin de siglo con todas las transformaciones que éste implica.”¹

¹ Pizarro, Ana. “Marta Traba, la trasgresión”. En: Pizarro, Ana (Comp.), *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*, Santiago de Chile: Lom Eds., 2002, p. 7

Uno de los factores que determinó el periodo, fue el explosivo desarrollo de las ciencias sociales que, desde la década anterior, se fueron transformando en el área disciplinar más preponderante e influyente de la época, desplazando el lugar que antes ostentaban las humanidades, cuyo pensamiento se verá profundamente afectado por preocupaciones de carácter sociopolítico. “A diferencia del ensayo anterior, éste es incomprensible sin los temas, los conceptos, y los autores de las ciencias sociales. Conceptos como desarrollo/subdesarrollo, dependencia, imperialismo, están muy presentes.”²

Los artistas, escritores e intelectuales se verán afectados también, por la presencia a nivel internacional del pensamiento sartreano, “que venía con fuerza manifestándose desde los años cincuenta: la idea de la importancia de la voz de la reflexión, la idea de la relación de compromiso con la realidad inmediata, la incorporación de las preocupaciones socio-políticas, la idea de que cada palabra del intelectual repercute y cada silencio también.”³ Esto los hizo ser participantes activos de su contingencia, proponiendo nuevos caminos frente al orden establecido y los llevó a reunirse y organizarse para incidir en la escena pública, enriqueciendo sustanciosamente el debate a nivel continental.

En el ámbito de las artes visuales se fortalece el proceso de modernización en los lenguajes que venía gestándose desde la década anterior, como una ruptura con la tradición imperante, dejándose atrás la influencia del muralismo mexicano que había tenido un peso gravitante en la producción artística de la región, a partir de los distintos nacionalismos que derivaron de él. En los años cincuenta este proceso se había iniciado con un desarrollo general de la abstracción en sus distintas vertientes que, en ese momento, se había convertido en una tendencia internacional. A esa alternativa se le fueron sumando posteriormente otras estrategias y propuestas, asociadas a las prácticas neofigurativas e informalistas, y a la experimentación con otros medios y soportes ligados a una concepción de arte más vanguardista, como el conceptualismo, el pop, las

² Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano del siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000-2004, Volumen 2, Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990), p. 193

³ Pizarro. Op. Cit., p. 8

performances, el arte-correo, entre otros, que fueron abriendo radicalmente las posibilidades formales para el arte de Latinoamérica.⁴

Al comienzo de los sesenta existía un clima auspicioso ya que parecía que el campo al fin se estaba consolidado con la emergencia de un circuito de concursos, Bienales y Salones nacionales e internacionales, Institutos de Arte y revistas especializadas.⁵ Lo anterior permitió una mayor comunicación y conocimiento entre los artistas del continente, al mismo tiempo que hizo posible compartir una imagen del arte producido en América Latina para proyectarla hacia afuera.

Aunque este renovado desarrollo de la plástica no tuvo tantas resonancias a nivel internacional como el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, sí se puede constatar la existencia de un progresivo y novedoso interés por parte de los espacios artísticos hegemónicos, principalmente el norteamericano, por conocer y acercarse a la producción de la región. Es durante este periodo que se desarrollan una serie de exposiciones colectivas y panorámicas, organizadas en su mayoría por instituciones de los Estados Unidos.⁶ Como señala Andrea Giunta:

“En los años sesenta las exposiciones de arte latinoamericano circularon con una abundancia y dinamismo sin precedentes. El programa de exhibiciones de arte latinoamericano que desde 1947 se organizó en la sede de la OEA, las selecciones que se presentaron en distintos museos norteamericanos y europeos, junto a las iniciativas que se articularon en cada uno de los países de América Latina, generaron un intenso tráfico de imágenes que recorrieron diversos espacios en la búsqueda de reconocimiento. Tanto en Latinoamérica como en los Estados Unidos las instituciones se crearon y reorganizaron en función del propósito de favorecer las nuevas corrientes de intercambios.”⁷

⁴ Goldman, Shifra M. *Perspectivas artísticas del continente americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: UACM, 2008, p. 44

⁵ Flores Ballesteros, Elsa. “Latinoamérica: construcción de modelos de la «Tradición de lo nacional» a la tradición de lo latinoamericano”. En: Ravera, Rosa María (Comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998, p. 182. Estas iniciativas fueron gestionadas por instituciones públicas y privadas. En el ámbito de lo público, es significativo que desde mediados del siglo XX haya nacido un marcado interés de parte de los gobiernos latinoamericanos por abrir museos de arte moderno, como es el caso del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que fue inaugurado en 1956, el Museo Moderno de Bogotá, en 1962 y el Museo de Arte Moderno de México, en 1964, entre otros.

⁶ A modo de ejemplo, en 1966 se realiza una de las mayores retrospectivas sobre el arte latinoamericano desde la independencia, la exposición *Latin American Art, Since Independence*, bajo el patrocinio de Yale University y organizada por Stanton Catlin. Ver: Catlin, Stanton. *Art of Latin America Since Independence*. Texas: The Yale University Art Gallery, The University of Texas Art Museum, 1966

⁷ Giunta Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 238-239

El arte de Latinoamérica se pone de moda en los centros artísticos y tiene expectativas de abrirse al mundo, de internacionalizarse. En esta aspiración continental de ser parte activa dentro los circuitos internacionales, como se menciona en la cita anterior, va a jugar un papel preponderante como promotor del arte latinoamericano José Gómez Sicre, quien dirigía el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana en Washington (que luego será la OEA) y quien desarrollará un trabajo persistente como crítico y gestor cultural, para promover e informar sobre el arte de la región, por medio de la organización de exposiciones en los Estados Unidos y la publicación constante de boletines, artículos de revistas y catálogos.⁸

Las iniciativas de apoyo y aparente reconocimiento del arte de Latinoamérica se enmarcan dentro de las diversas políticas culturales que las instituciones norteamericanas desarrollaron para contrarrestar la influencia que la Revolución Cubana ejercía sobre los intelectuales y artistas del continente, lo que inauguró una nueva etapa en las relaciones entre América Latina y los Estados Unidos.⁹ Por esta razón, hay que consignar que los intercambios entre estas dos regiones no sólo residieron en la organización de exposiciones sino que fueron mucho más profundos.

Esta política, que sí existió, fue la parte visible de una estrategia más compleja y sutil. Su acción también consistió en llevar a artistas e intelectuales latinoamericanos a los Estados Unidos a fin de demostrarles el interés que allí despertaban y hasta qué punto ahora existían nuevas condiciones para un verdadero intercambio. Este reconocimiento de existencia, junto con la necesidad de proclamarlo en cada ocasión que fuese posible, enriqueció con una nueva modalidad la retórica de la guerra fría.”¹⁰

Sin embargo, con el pasar de los años tanto los artistas como los intelectuales latinoamericanos comienzan a tomar una mayor conciencia de las razones y los intereses que hay detrás de la promoción cultural del subcontinente por parte de los Estados Unidos, así como también del lugar desigual y muchas veces derivativo –incluso exótico– que ocupa el arte de Latinoamérica dentro del circuito internacional y del relato de la historia del arte occidental.¹¹ Al mismo tiempo, hacia mitad de la década, el entusiasmo

⁸ Flores Ballesteros. Op. Cit., p. 183

⁹ Giunta. Op. Cit., p. 26

¹⁰ *Ibíd.*, p. 31

¹¹ Es interesante consignar, según lo planteado por Giunta, que la atención que los circuitos norteamericanos le prestaron al arte latinoamericano durante esta época, estuvo por una parte centrado en el desarrollo de la abstracción, un lenguaje más bien “neutral” y alejado de connotaciones sociales y sobre todo políticas (como había sido el caso del muralismo mexicano). Será esta neutralidad lo que finalmente

norteamericano mostrado hacia América Latina fue decayendo cuando la situación política mundial se fue transformando, y la amenaza del comunismo parecía no ser tan conflictiva, haciéndose más relevante el frente abierto de Vietnam.¹² “Finalmente, cuando Latinoamérica dejó de ser una prioridad para la política exterior de los Estados Unidos, y tanto la apertura al arte latinoamericano como la predisposición a atribuirle un valor se diluyeron, las razones políticas terminaron explicando todo.”¹³

Como parte de esta autoconciencia progresiva sobre la posición marginal que ocupaba el arte de la región dentro del sistema internacional del arte, me parece muy significativo destacar que desde los años cincuenta, como arguye Elsa Flores Ballesteros, es cada vez más recurrente en el pensamiento continental la utilización de la expresión *arte latinoamericano* para referirse a una producción que empieza a ser pensada como un conjunto más allá de las fronteras nacionales y que se afirma como algo diferente a lo producido en los centros hegemónicos.

“En el ámbito internacional, remplacea otras denominaciones generalizadoras como «arte hispanoamericano» o «arte iberoamericano». Este fenómeno que se ha dado también y previamente en literatura, no implica sólo un cambio de nombres sino también una ampliación sucesiva en su extensión y sobre todo una reconceptualización ideológicamente connotada. Con respecto a los Estados Unidos, implica una afirmación de lo subcontinental específico, frente a expresiones y concepciones que pretendían una generalización continental, pero controlada por ese país, como «lo panamericano» o «lo interamericano».”¹⁴

Ahora bien, volviendo al campo de las artes visuales, tanto la aceleración en la modernización de los lenguajes, como el escenario político y cultural que las rodea,

hará que el arte latinoamericano sea considerado una derivación del estilo internacional. “Para el arte latinoamericano parecía no haber, a fines de los sesenta, posibilidad alguna para ingresar en la gran narración de la historia del arte de Occidente. Desde el momento que este relato se organizaba a partir de un orden en el que sólo contaban los cambios y las transformaciones que implicaban avances en el desarrollo «progresivo» del lenguaje del arte moderno, entonces no parecía haber razones para incorporar en esta historia una producción que se calificaba como una copia deslucida. Desde entonces el término «internacional», aplicado al arte latinoamericano, funcionó como un mecanismo de exclusión y subalternización que sirvió para colocarlo fuera de «la» historia del arte. Los términos «derivativo», «dependiente» o «epigonal» reemplazaron a «internacional» a la hora de hacer clasificaciones y calificaciones. En definitiva, si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno, lenguaje al que, por otra parte, no había agregado nada nuevo, podía entonces quedar fuera de su historia.” *Ibíd.*, p. 331. Por otra parte, también hubo interés en ciertas producciones que manifestaban más explícitamente su pertenencia latinoamericana, pero eran valoradas de una manera paternalista por ese carácter localista como algo exótico y diferente.

¹² *Ibíd.*, p. 288

¹³ *Ibíd.*, p. 320

¹⁴ Flores Ballesteros. *Op. Cit.*, p. 182

hacen entrar en crisis los modelos axiológicos desarrollados anteriormente por la crítica de arte, que resultan insuficientes para interpretar satisfactoriamente las transformaciones que están sucediendo en el medio. Estos modelos se basaban principalmente en un discurso de carácter formalista y universalista que comprendía la producción artística como una esfera completamente desvinculada de la contingencia política y social. Como argumenta Fermín Fevre, antes de los años cincuenta la mayoría de la crítica de arte en el continente era un ejercicio poco riguroso y fragmentario, incapaz de formular una lectura más sistemática de los procesos artísticos de la región, ya que no elaboraba un punto de vista teórico desde el cual hacerse cargo de las obras.¹⁵ En este sentido, según el autor, esta forma de trabajo se quedaba más que nada en la tarea de realizar un recuento superficial de artistas y movimientos y no tuvo la habilidad de superar su carácter de inventario. “La falta de tradiciones formales propias hizo que la crítica, temerosa y mal informada se quedara en los apoyos más literarios que daban los temas pictóricos o el inventario prolijo de todo aquel que algún día había pintado un cuadro.”¹⁶

La situación anterior va a ir modificándose progresivamente con el surgimiento de otras figuras mucho más informadas de los procesos artísticos de su coyuntura histórica y que se destacan de las escrituras precedentes por asumir el ejercicio de la crítica como una actividad profesional y especializada.

“Generalmente, lo lograron más allá del periodismo, en la participación directa de las corrientes innovadoras, formación de un público más especializado y culto, o dirección de museos o institutos de arte. Nombres como los de Mario Pedrosa en el Brasil, Aldo Pellegrini en la Argentina o Marta Traba en Colombia, han significado un aporte valioso a este proceso, asumiendo muchas veces una actitud partidista y polémica a favor de los artistas de vanguardia.”¹⁷

La otra gran diferencia que ostentan estos nombres¹⁸ en relación con la generación de críticos anteriores, es que, hacia finales de la década de los sesenta, su escritura se ve fuertemente afectada por una coyuntura específica: el intenso intercambio cultural con los

¹⁵ Entre los críticos de esta generación Fevre destaca a Alfredo Boulton en Venezuela, Antonio R. Romera en Chile, Luis Cardoza y Aragón y Justino Fernández en México, José Pedro Argul y Óscar F. Haedo en Uruguay, Julio Payró, Córdoba Iturburu y Romualdo Brughetti en Argentina, entre otros. Fevre, Fermín. “Las formas de la crítica y la respuesta del público”. En: Bayón, Damián (relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1974, p. 50

¹⁶ *Ibíd.*, p. 50

¹⁷ *Ibíd.*, p. 51

¹⁸ A los que habría que agregar a Juan Acha, Mirko Lauer, Damián Bayón, Aracy Amaral, Frederico de Morais, Nestor García Canclini, entre otros.

Estados Unidos tuvo como consecuencia la penetración de los cánones artísticos norteamericanos en el medio latinoamericano, hecho que hizo cada vez más evidente el establecimiento de una relación de dependencia con el nuevo centro hegemónico. Frente a este acontecimiento, las escrituras se ven llamadas a tomar una posición al respecto, al mismo tiempo que asumen la necesidad de establecer nuevas estrategias. Así, los enfoques serán variados y bastante matizados (muchas veces polémicos entre sí), y pasarán por cuestionar abiertamente y oponerse con fuerza a esta “invasión” –como es el caso particular de Marta Traba- hasta, por otro lado, alentar efusivamente los cambios de soporte y lenguaje que se están conociendo.¹⁹

Lo anterior, que transforma radicalmente las prácticas de la crítica de arte, hace posible delinear una nueva escena de escritura que se consolida como tal a partir de un conjunto de publicaciones que entraron en circulación hacia finales de los años sesenta y durante los años setenta.²⁰ Estas publicaciones marcan un punto de inflexión dentro del panorama crítico descrito hasta ahora, debido a que el arte producido en el continente ya no es pensado como una “puesta al día” con respecto a las producciones de Europa y Estados Unidos, anhelada como la vía necesaria para una modernización estética y como la posibilidad de inclusión en la Historia del arte universal. A partir de este momento lo que se busca es aclarar cuál es la especificidad del arte producido en América Latina. De ahí la importancia de construir un concepto de arte latinoamericano y elaborar su historia, no sólo inventariarla, sino construir una lectura más teórica de su presente y pasado. En este sentido, gran parte de las obras aludidas tienen el objetivo de realizar una lectura más historiográfica del proceso de modernización que la plástica continental ha experimentado, sobre todo durante el transcurso del siglo XX. Como señalaba Damián

¹⁹ Como es el caso emblemático de lo que sucede en Argentina con el discurso de Jorge Romero Brest, quien fue el mentor de Traba durante la primera etapa su formación, y quien entusiasta preside desde la escritura un proyecto de modernización del arte argentino que asegure su internacionalización. Sobre la participación de Romero Brest en el proyecto de internacionalización del arte argentino ver: Giunta, Andrea. “La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino”. En: Katzenstein, Inés (Ed.). *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años sesenta*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2007

²⁰ Entre ellas destacan: *Vanguardia e subdesarrollo* (1969) de Ferreira Gullar, *Historia del arte y la arquitectura latinoamericana: desde la época precolombina hasta hoy* (1970) de Leopoldo Castedo, *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974) escrito por Damián Bayón, *América latina en sus artes* (1974) compilado por el mismo autor, *Artes plásticas a crisis de hora actual: ensayos sobre arte* (1975) de Frederico de Moraes, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976) de Mirko Lauer, *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) de Néstor García Canclini y *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (1979) de Juan Acha.

Bayón: “Presiento que esta década del 70 puede representar en la marcha de nuestra autoconciencia un alto para ver «lo hecho está aquí».”²¹ Por lo demás, hay en estos ensayos una marcada intención de revisar lo acontecido desde una perspectiva panorámica que abarque la producción latinoamericana desde una visión de conjunto y que afirme al continente como una región cultural con una identidad particular.

También hay que subrayar que esta nueva escena crítica está fuertemente influenciada, como indiqué anteriormente, por el desarrollo de las ciencias sociales lo que se trasluce en que una de las preocupaciones principales y constantes que tiñe estos discursos es la relación entre el arte y la sociedad. De esta manera, los aspectos sociales de la producción artística se suman a los análisis estéticos y la crítica se hace interdisciplinaria. “Estas y otras investigaciones constituyen ya en los años ‘70 un «corpus» teórico que ocupa un espacio cada vez más importante en los ámbitos académicos, originando nuevas búsquedas y enmarcando frecuentemente la crítica de arte.”²²

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FIGURA DE MARTA TRABA

Dentro de esta escena crítica, que se consolida con fuerza a finales de los años sesenta y principio de los setenta, va a destacar Marta Traba, no sólo por lo prolífico de su escritura, sino también por la impronta de su figura. Antes de abordar los principales postulados que traman su proyecto crítico es necesario hacer un breve recorrido por algunos puntos destacados de su vida, carrera y trabajo, con el objetivo de comprender las maneras en que fue configurándose su pensamiento sobre el arte de América Latina, así como para poder dimensionar su labor pionera en la modernización del ejercicio de la crítica de arte.

Argentina de nacimiento²³, inicia su formación en el campo de la literatura, recibiendo en el año 1944 como profesora de letras. Siendo muy joven tuvo una

²¹ Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cientismo, artes de acción (1940-1972)*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 334

²² Flores Ballesteros. Op. Cit., p. 184

²³ Hay un desacuerdo entre los estudiosos de la obra de Marta Traba sobre el año su nacimiento. Para algunos es 1923, mientras que para otros esta fecha es 1930. Esta variación de los datos se produce probablemente por el hecho de que Traba cambió varias veces de papeles ya que tuvo más de una

inclinación por las artes visuales y eso la hizo unirse al grupo de críticos en torno a la revista *Ver y Estimar*, (en la que escribe y se desempeña como secretaria), que estaba dirigida por Jorge Romero Brest, quien será durante su primera etapa profesional su mentor.²⁴

En 1948 Traba viaja a Europa con la intención de completar sus estudios sobre historia del arte, aunque lo hace de una manera informal, asistiendo a clases y conferencias en Italia y en Francia dictadas por Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan, entre otros. Será durante esta primera fase de su formación, tanto en Europa como en su experiencia anterior junto a Romero Brest (quien tenía una posición teórica con una clara orientación europeizante), que Traba obtiene la convicción de su pertenencia latinoamericana y comienza a desarrollar gradualmente los instrumentos críticos para enfrentar esta orientación extranjera y universalista con un pensamiento propio y enraizado en el contexto particular de América Latina.²⁵

Es en París donde conoce al periodista colombiano Alberto Zalamea, su primer esposo, con el que se radicó en Bogotá en 1954. Será en este lugar donde rápidamente se convertirá en una autoridad indiscutida sobre el arte colombiano. Desde este país se impone la misión urgente de modernizar la escena local de las artes visuales, por lo que Traba se dedicó a abrir la mayor cantidad de tribunas posibles desde las cuales difundir su pensamiento. Su tarea pasaba principalmente por educar al público colombiano, así que trabajó realizando programas de televisión²⁶, dio cátedras de historia del arte en

nacionalidad. Según su amiga Ana María Escallón, “En su batalla por la eterna juventud, el año de su nacimiento fue variando con el tiempo; la partida de matrimonio mostraba una fecha, la cédula de ciudadanía otra distinta.” Escallón, Ana María. “Noticias humanas” En: *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Op. Cit., p. 88

²⁴ Bazanno-Nelson, Florencia. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. En: Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 11-12. Sobre el trabajo de Romero Brest en esta época ver: Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (Comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

²⁵ Pizarro, Ana. “Marta Traba: resistencia y modernización” (prólogo). En: Traba, Marta *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, p. XVI-XVII.

²⁶ Traba dictó cursos de arte a través de programas de televisión emitidos entre 1954 y 1958, con la intención de divulgar y reflexionar sobre la historia del arte occidental y las nuevas propuestas de artistas locales. Entre los programas se encuentran: *El museo imaginario, Una visita a los museos, El ABC del arte, Curso de historia del arte*, entre otros. Sobre su trabajo en este ámbito ver: Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de arte, Ediciones Uniandes, 2008.

diversas universidades²⁷ y publicó variadas columnas de críticas en diarios como *La Nueva Prensa* y *El Tiempo*, además de fundar su propia revista llamada *Prisma*.²⁸ Desde sus comienzos destacó por ser partícipe e incitadora en variadas polémicas con los artistas colombianos, al defender un arte más moderno e internacional (que a mediados de los años 50 estaba liderado por la abstracción), y al atacar la obra de la tímida vanguardia local de los años treinta de carácter nacionalista e inspirada en el muralismo mexicano.²⁹

Desde su conocimiento sobre la escena artística colombiana, Traba expande su análisis crítico hacia otras áreas de Latinoamérica, trabajo que se concretó con la publicación del libro *La pintura nueva en Latinoamérica en 1961*³⁰, texto compuesto por cinco conferencias en las que establece por primera vez un sistema de coordenadas que le sirve para organizar una lectura panorámica sobre el arte del continente. Al respecto, señala Florencia Bazzano-Nelson:

“...desde su llegada a Colombia el pensamiento de Traba estuvo triangulado por su origen rioplatense, por la escena artística colombiana y por el peso del paradigma mexicano en las generaciones anteriores. Sin embargo, en este libro Traba pasó de su acostumbrada condena al arte comprometido y a la Escuela de México a una visión más general del arte continental, cuyos países dividió entre abiertos, como la Argentina y Venezuela (con alta inmigración y pocas tradiciones indígenas), y cerrados, como Perú y Colombia (baja inmigración y culturas indígenas importantes).”³¹

Va a ser esta división entre “áreas abiertas” y “áreas cerradas”, idea que seguirá desarrollando posteriormente, la estrategia fundamental que le servirá para configurar su concepto de “arte latinoamericano”, aunque en este momento de su escritura Traba opinaba que el arte latinoamericano no existía como tal.³²

En 1972 publica *Arte latinoamericano actual*.³³ Escrito entre 1968 y 1969 será el antecedente más directo de *Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana, 1950-1970*³⁴, su obra más importante, donde Traba logra articular una visión más teórica desde la cual realiza una acabada lectura panorámica de la plástica a nivel continental.

²⁷ La Universidad de las Américas, Universalidad de los Andes y la Universidad Nacional de Bogotá.

²⁸ Revista que imitaba el modelo de *Ver* y *Estimar*, pero que no tuvo una extensa duración. Sobre su desempeño en esta experiencia ver: Bazzano-Nelson, Florencia. “El legado de *Ver* y *Estimar*: Marta Traba y *Prisma*”. En: *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Op. Cit.

²⁹ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 12

³⁰ *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones librería central, 1961

³¹ Bazzano-Nelson. Op. Cit., p. 16-17

³² *Ibíd.*, p. 17

³³ *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972

³⁴ *Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana, 1950-1970*. México: Siglo XXI Editores, 1973

Este último ensayo fue financiado por una beca de la fundación Guggenheim que le permitió investigar sobre el polémico tema de la penetración de modelos artísticos estadounidenses en la producción artística de ese momento en América Latina. Es en este texto en donde se aprecia un concepto más desarrollado de “arte latinoamericano”, el cual asocia a la idea de “resistencia” que se convertirá en el paradigma central de su proyecto crítico, proyecto que buscaba, desde la especificidad de las artes visuales, afirmar la autonomía cultural del continente, insertándose así, en la tradición de otros pensadores “latinoamericanistas” de la época.

Es necesario destacar que algo que caracterizó la labor intelectual de Marta Traba, y que la hizo sobresalir entre los críticos de su generación, fue el vasto conocimiento que logró adquirir sobre el arte de la región. Esto lo consiguió gracias a que después de su estancia en Colombia (que siempre fue su centro para pensar lo latinoamericano) vivió en varios países de América Latina³⁵, y debido también a los constantes viajes que realizó hacia otros, para conocer así las realidades particulares de medios periféricos. Fue una profesional nómada que eligió concientemente trabajar en ciudades como Bogotá, Caracas y San Juan de Puerto Rico donde existía un desarrollo artístico incipiente y un campo cultural no consolidado, lugares en los que el pensamiento crítico tenía mucho por aportar. Como señala Mari Carmen Ramírez,

“Tanto su influencia como el papel que se trazó para sí misma desde un principio no pueden ser explicados, entonces, sin la consideración de una calamidad que nos es endémica. Me refiero a los vacíos institucionales y críticos que han venido caracterizando la debilidad altamente dependiente de las esferas artísticas en la mayor parte de los países de América Latina desde la Colonia. (...) el llamado «crítico emergente» no tuvo otra opción a no ser el generar tanto el espacio como las condiciones materiales para su propia actividad profesional.”³⁶

Uno de los objetivos principales de su proyecto de trabajo estaba en la necesidad de modernizar y profesionalizar las escenas artísticas y culturales donde se desarrolló, lo que implicó que tuviera que desempeñarse en variadas labores que excedían su función de crítica de arte y en las que también se alzó como pionera. Por ejemplo, uno de sus

³⁵ En Uruguay, Venezuela, Puerto Rico, como también en Estados Unidos y Francia.

³⁶ Ramírez, Mari Carmen. “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”. En: Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Op. Cit., p. 41

mayores esfuerzos se concretó en 1962 con la fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde ejerció la doble función de directora y curadora.³⁷

Para Ana Pizarro, el aspecto en que más destaca la figura y el trabajo de Traba es su constante *gesto trasgresor* que muchas veces la hizo un personaje poco tolerable en los medios artísticos tradicionales³⁸, debido, en primer lugar, al profesionalismo con que fue desarrollando su misión modernizadora en un momento en que el ejercicio de la crítica de arte era aún poco sistemático y una tarea de aficionados. A esto se suma su papel de mujer teórica en un campo donde el trabajo intelectual e interpretativo era -y en muchas ocasiones sigue siendo- un privilegio de la voz patriarcal.³⁹ Por último, Pizarro rescata como trasgresora su labor literaria, debido a su incipiente trabajo crítico sobre la literatura latinoamericana de mujeres.⁴⁰

A lo planteado previamente, hay que agregar la constante actitud combativa que formaba parte de la estrategia de trabajo de Traba. Ella ejercía un tipo de crítica valorativa y se imponía como un juez con una postura definida y a veces implacable frente a los acontecimientos del arte, que no se quedaba en el mero análisis superficial ni en el subjetivismo impresionista.⁴¹ Con un carácter fuerte y apasionado, asumía una postura parcial y le gustaba generar polémicas desatando reacciones potentes tanto entre sus lectores, como en el público que asistía a sus conferencias. Según Ramírez, quien asistió a sus presentaciones; “Tanto la seducción como la provocación del público eran concebidos por ella como aspectos de importancia en su misión crítica encaminada a que todos pensarán por sí mismos y «tomaran partido» respecto a los asuntos en pauta.”⁴² Así, su pensamiento podía ser admirado o profundamente rechazado, pero cumplía el objetivo de despertar conciencias. “A su juicio, una de las grandes fallas de jóvenes sociedades

³⁷ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 15

³⁸ Pizarro. “Marta Traba, la trasgresión”. Op. Cit., p. 15

³⁹ *Ibíd.*, p. 17

⁴⁰ Pizarro consigna la existencia de un texto teórico llamado «Hipótesis de una escritura diferente». “Se trata de un texto inicial de la crítica latinoamericanista de la literatura de mujeres. En éste ella postula la consideración de esta escritura –recordemos que estamos en un momento previo a la gran emergencia de la escritura de mujeres de las últimas dos décadas- como «otra» posibilidad, otro sistema que implica una sensibilidad diferente, propios diríamos de una escritura que no ha tenido una tribuna y por lo tanto la historia de una escritura canónica.” *Ibíd.*, p. 19

⁴¹ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. Op. Cit., p. XIX

⁴² Ramírez. Op. Cit., p. 35

como las nuestras era *la falta de espíritu crítico*, y no sólo en el arte sino en cualquier otra esfera del empeño humano.”⁴³

Tanto en la vida como en el trabajo de Traba será frecuente el cruce entre las artes visuales y la literatura. Partiendo porque sus estudios formales iniciales los realizó en el ámbito literario y porque en sus textos críticos demuestra una gran calidad como ensayista, también destacó y fue reconocida como escritora de ficción, publicando varias novelas y un libro de poesía.⁴⁴ Además de lo anterior, fue bastante conocedora de la producción literaria del continente, lo que se acrecentó a partir de su relación con Ángel Rama con quien se casó en 1969.⁴⁵ Esto le permitió establecer un trato más directo con el campo literario e intelectual más avanzado de la época, lo que tuvo directa ingerencia en la formulación de su pensamiento sobre el arte. “...su asistencia a congresos de escritores, y su participación en el circuito literario, contribuyeron a actualizar su perspectiva metodológica, también la expusieron al juicio de un grupo de profesionales altamente comprometidos políticamente.”⁴⁶ Esto se puede apreciar en los persistentes paralelismos que establece entre la producción de artistas y de escritores, así como en el hecho de que en la formulación de su concepto de “arte latinoamericano” hace referencias a destacados narradores del continente, como su noción de “tiempo circular” que toma prestada de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Es un momento en que la literatura ocupa un lugar destacado en la configuración del pensamiento en América Latina, debido al interés creciente que el llamado *boom* despierta a nivel internacional, y es por eso que resulta destacable el carácter integrador que Traba le otorga al ejercicio crítico, que excede los límites de su campo artístico y se expande a una noción incipiente de crítica cultural, al asumir la necesidad de integrar la reflexión estética con la realidad sociopolítica de América Latina. “Sin duda es una de las primeras –si no es en realidad la primera- en entregar a nuestro pensamiento teórico un

⁴³ *Ibíd.*, p. 43

⁴⁴ En total fueron publicados 10 textos de ficción de Traba; un libro de poesía *Historia natural de la alegría* (1952) y nueve obras narrativas; *Las ceremonias del verano* (1966) ganadora del premio Casa de las Américas ese mismo año, *Los laberintos insolados* (1967), *Pasó Así* (1968), *La jugada del sexto día* (1970), *Homérica Latina (crónica)* (1979), *Conversación al sur* (1981), *En cualquier lugar* (1984, edición póstuma), *De la mañana a la noche (cuentos norteamericanos)* (1986, edición póstuma), *Casa sin fin* (1988, edición póstuma).

⁴⁵ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. *Op. Cit.*, p. XIII

⁴⁶ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. *Op. Cit.*, p. 22

sustento en donde confluyen las artes visuales tanto como la literatura y en ésta el imaginario de las literaturas indígenas. Difícilmente un teórico había alcanzado la magnitud y había aceptado las exigencias de este reto.”⁴⁷

El proyecto crítico de Marta Traba quedó inconcluso debido a su intempestiva muerte. Murió en un accidente aéreo cerca del aeropuerto de Barajas en Madrid, el 27 de noviembre de 1983, cuando junto a Ángel Rama se dirigía a un simposio sobre cultura latinoamericana en Colombia. A pesar de la trágica interrupción de su trabajo, Traba dejó un extenso legado intelectual sobre la cultura y la plástica latinoamericana del siglo XX, con la publicación de alrededor de mil doscientos artículos en revistas y periódicos, sus libros de ficción y más de veinte libros sobre arte⁴⁸, algunos editados póstumamente.⁴⁹

Sin embargo, la riqueza de su pensamiento no ha sido aún lo suficientemente estudiada y para muchos es completamente desconocida. Hay variadas razones que explican que un trabajo tan dedicado como éste, haya sido marginado dentro de los estudios culturales en América Latina.⁵⁰ Al respecto señala Ramírez; “No cabe duda que, en los años noventa por ejemplo, tanto la animadversión personal que provocaban sus críticas entre aquellos sectores que no perdonan, como el poner el dedo en la llaga, tal como lo hizo con sus convincentes señalamientos a la trayectoria de determinados artistas, perjudicó su imagen póstuma.”⁵¹ Aun teniendo en cuenta el peso de lo anterior, pienso que la principal razón de este olvido radica en que el contexto político-cultural, así como el marco de referencias bajo el que fue producida la obra de Traba, dista enormemente del contexto en que se desenvuelve la escritura sobre arte actual, donde muchos de los supuestos modernistas en que se edificaba su lectura del arte de Latinoamérica resultan obsoletos para una discusión más bien posmoderna. Los postulados de Traba, propios del humanismo de su tiempo, se ven como síntesis

⁴⁷ Pizarro. “Marta Traba, la trasgresión”. Op. Cit., p. 18

⁴⁸ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. Op. Cit., p. XXVII

⁴⁹ Es el caso de su última publicación panorámica sobre arte latinoamericano, del que sólo alcanzó a entregar un primer borrador en 1983 y que fue publicado más de diez años después. Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994

⁵⁰ Una de esas razones, por cierto no menor, se encuentra en lo dificultoso que resulta acceder a ciertos textos relevantes de Traba que no han vuelto a ser publicados y cuya circulación es muy limitada. Al menos su ensayo más importante, *Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana...*, ha sido reeditado el año 2005 acompañado de algunos textos que comentan su obra crítica, lo que sin duda resulta ser un gran avance para una futura revaloración de su legado.

⁵¹ Ramírez. Op. Cit., p. 36-37

totalizantes en un momento en que se están poniendo en cuestión las certezas históricas y los esencialismos. En este sentido, hay que partir reconociendo que el discurso de Traba tiene claramente una limitación histórica y reclama ser estudiado hoy, teniendo en consideración el momento coyuntural en que fue desarrollado.

EL PROYECTO DE ESCRITURA

Según Florencia Bazanno-Nelson, el pensamiento crítico de Marta Traba se puede dividir temporalmente en dos momentos muy marcados:

“En realidad, se podría hablar al menos de dos Trabas: la de los años cincuenta quien, como la mayoría de los críticos de la época, tenía una actitud eurocéntrica y esteticista, y la que emerge a fines de los sesenta, quien considera el cause del arte continental desde el otro lado del río, por así decirlo, al adoptar un marco conceptual en el cual articular la crítica de arte desde lo local y latinoamericano adquiere una relevancia mucho mayor.”⁵²

En un primer momento de su escritura, Traba concebía al artista como un sujeto cuyo trabajo se encontraba aislado de la contingencia histórica y cuyas obras debían ser abordadas desde parámetros más bien formalistas y en relación con las tendencias modernistas internacionales. “Esta característica formalista estaba claramente influida por los referentes teóricos (europeos) que manejaba (...) y de quienes habría adquirido, entre otras ideas, la noción de un arte universal que se comprende a partir de su propio lenguaje (forma, color, estructura, composición, etc.)”⁵³ Así, por ejemplo, en un artículo de 1957 ella planteaba:

“...estoy en completo desacuerdo con la idea de que no se debe «comparar»; la palabra extranjerizante no tiene sentido en el arte. No hay más que gran arte –en las cumbres, y arte en todos aquellos artistas que poseen algún determinado valor plástico. Si este fenómeno se encuentra preferentemente en Europa, como es apenas lógico, pues hacia allá debemos volver los ojos; cualquier obra de valor, por otra parte, resiste la comparación. Y si, en cambio, escapamos de las comparaciones y nos cerramos en nuestro pequeño círculo de auto-alabanzas, las peores mediocridades llegarán fraudulentamente a las cumbres y no habrá modo de salir de ese pantano.”⁵⁴

⁵² Bazanno-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 11

⁵³ Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Op. Cit., p. 44

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 44

Con el paso del tiempo, Traba va a reconsiderar su orientación original al privilegiar una concepción del arte que estableciera vínculos más estrechos con su comunidad y que fuera consciente del contexto cultural en que era producido.⁵⁵ Esta transformación en su pensamiento ocurre porque, en el pasaje de los años cincuenta a los sesenta, la situación del arte en América Latina ha cambiado. En el transcurrir de la nueva década se fortalece y hace evidente la penetración en el campo cultural latinoamericano de las pautas artísticas del nuevo centro hegemónico del arte, los Estados Unidos, que a los ojos alarmados de Traba se siguen ciegamente y sin mayores cuestionamientos. “Tal replanteo de su postura con respecto a la situación del arte latinoamericano, que había pasado de una defensa insistente del internacionalismo a una actitud de marcado escepticismo ante las nuevas pautas estéticas, la obligó a un reacomodo sustancial de su marco teórico conceptual. Cuando esta transformación se completó, Marta Traba ya era otra.”⁵⁶

Para la intelectual, el desarrollo del arte en Latinoamérica durante la década controversial de los sesenta, estaba atravesando por un momento “vulnerable”, como nunca antes, desde que esta influencia extranjera había logrado llegar a áreas que anteriormente estaban “cerradas” a ella. “Los acontecimientos más significativos de los últimos años prueban la irrevocable «satelización» del arte nuevo latinoamericano; la dominación de las ideas artísticas norteamericanas ha sido autoritaria e imbatible.”⁵⁷ Es un momento además, como vimos anteriormente, en que los ojos de los centros artísticos del mundo, en especial el estadounidense, se posan con fuerza en el arte del continente, organizando una serie de exposiciones panorámicas sobre arte latinoamericano bajo la idea de promover una imagen general del continente con la intención de acomodarla dentro del relato del arte moderno occidental, como una manifestación derivativa o “satélite” del canon hegemónico. En estos gestos de acercamiento que aparentemente promovían la integración cultural de las dos regiones, Traba no ve que haya ingenuidad: la plástica latinoamericana, “...es, por primera vez, considerada como algo digno de tomarse social, colectivamente en cuenta; de otra manera, ni la empresa privada ni los

⁵⁵ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 31

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 19-20

⁵⁷ Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 143

norteamericanos hubieran advertido su valor y sus peligros; nunca se ha sabido que ni unos ni otros ejercen su generosidad sobre los indefensos.”⁵⁸

Ella es enérgica y categórica al diagnosticar uno de los problemas cardinales en el desarrollo del arte en América Latina:

“El arte latinoamericano no ha conseguido todavía desatender, ni siquiera distraerse, respecto de la lección que se le imparte desde afuera. Cuatro siglos de dominaciones culturales sucesivas explican –aunque no justifiquen–, la docilidad con que, al comenzar el siglo XX, este arte copia prolijamente los borradores que le suministra Europa y, al definirse la hegemonía de Nueva York en la estética actual, marca el paso a la estética del deterioro sin presentar resistencia.”⁵⁹

Esta aseveración es parte de una conocida discusión sobre la conflictiva relación entre las producciones artísticas locales y la influencia que los centros dominantes ejercen sobre éstas. Para muchos, el desarrollo artístico continental está en directa relación con la capacidad que ostenta o no, de copiar los modelos que provienen desde el exterior. Desde esta perspectiva, el arte latinoamericano ha ido “evolucionando” en la medida en que se admite como una “puesta al día” de lo que está sucediendo en Europa y posteriormente en los Estados Unidos. Esta sería la condición que posibilita ser parte de la modernidad estética, estableciendo así con los centros de la cultura una relación de dependencia. La afirmación anterior es más que nada una fuerte acusación de un fenómeno que Traba constata y que parece en ese momento ser más agudo que nunca; “...para convenir en ese rechazo absoluto, hay que establecer de antemano que ser «colonia artística» es una desgracia.”⁶⁰

Ante la gravedad de esta situación, la propuesta que nos entrega Traba, pasa por la necesidad imperiosa de re-pensar lo latinoamericano desde sus propios parámetros de validación, respetando su realidad y su contexto histórico y cultural. Su trabajo de este periodo es sintomático de la coyuntura histórica que le tocó vivir, un momento donde la escritura sobre arte asumía una postura combativa y sobre todo concientizadora. Dentro de esto, una de sus mayores contribuciones fue afirmar la existencia de un arte latinoamericano con características particulares. “América Latina, como África, es un bloque. Compartimentado, pero bloque al fin. Por ello, pese a todas las controversias al

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 111-112

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 55

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 67

respecto, es lícito hablar de arte latinoamericano o producido en América Latina, contribuyendo así a definir una cultura que no puede ni quiere confundirse con las demás.”⁶¹ Para poder hablar de un “arte latinoamericano”, emprendió la compleja tarea de elaborar un concepto estratégico que autorizara su pertinencia, y de sistematizar dentro de una perspectiva personal la producción plástica continental de la mayor parte del siglo XX.

Como señalé más arriba, la producción textual de Marta Traba es muy extensa y abordarla en su totalidad excede las posibilidades de esta investigación. Es por esto que me concentraré en analizar lo que denomino “su proyecto de escritura”, es decir, las coordenadas principales, conceptos y estrategias, y la manera en que se entrecruzan, para cimentar su pensamiento sobre el arte producido en América Latina. Para lograr este objetivo he decidido centrar mi trabajo en algunos textos que considero claves, y que pertenecen al segundo momento de la escritura de Traba. Especialmente, me detendré en su obra más conocida; *Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana, 1950-1970*. En este libro, que fue publicado en 1973, Traba ha conseguido madurar sus ideas anteriores, además de que, ubicado históricamente, parece cerrar una época.⁶²

Dos décadas vulnerables... se distingue también, por presentar un marco teórico mucho más acabado que las producciones escriturales previas de Traba. En este punto hay que destacar la enorme capacidad de ella para sintetizar e interpretar dentro del contexto particular latinoamericano, diferentes teorías provenientes del estructuralismo, del marxismo, de la sociología francesa, de la teoría de la comunicación y principalmente de la reflexión y crítica a la sociedad de masas y la industria cultural de la Escuela de Frankfurt.⁶³ Es este sentido, Traba se instala como una pionera en la conformación de una

⁶¹ Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Op. Cit., p. 165

⁶² Para Ana Pizarro este año marca un punto de inflexión en el desarrollo de la cultura latinoamericana: “Los sesenta comienzan con el inicio de la Revolución Cubana, se cierran en los inicios de los setenta, en concreto en Chile en el 73, que es el momento en que se clausuran drásticamente las posibilidades de transformación de la vida, la apertura y el sentido de futuro para el continente que se habían abierto con el comienzo de la década.” “Marta Traba, la trasgresión”. Op. Cit., p. 7. A partir de este momento, con las diversas dictaduras que asolaron a variados países de América Latina, el fin de la guerra fría y la adopción del neoliberalismo por parte de algunos de los nuevos gobiernos, entre otras cosas, se van a producir drásticas transformaciones en el contexto político, económico y social del continente, por lo que aparecerá una nueva lectura crítica de la mano de un cambio generacional, tema que abordaré en la tercera parte de este trabajo.

⁶³ Las ideas con las que Traba articula este libro corresponden principalmente a algunos de los siguientes autores: Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Henri Lefevre, Claude Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu, Umberto

crítica de arte con un carácter más teórico, lo que le otorga indudablemente al libro un valor histórico. Al respecto, Bazzano-Nelson señala: “Es notable que a veces Traba no tome los conceptos centrales de un autor (...), sino aspectos secundarios que le servían para construir su propia teoría sobre la peligrosidad de los mensajes emitidos desde el país del norte.”⁶⁴ Hay una cierta libertad para desarrollar su propio pensamiento, lo que efectivamente se nota en el libro donde no existe una rigurosidad para citar los referentes a los que se está haciendo alusión, y que en muchas ocasiones aparecen de manera difusa. Hay que tener en consideración que este nuevo marco teórico le sirve, más bien, de apoyo para poder desarrollar y argumentar más vehementemente ciertas ideas propias, algunas de las cuales ya habían sido mencionadas en textos anteriores como, por ejemplo, en *La pintura nueva en Latinoamérica*, publicado doce años antes. De todas maneras, en *Dos décadas vulnerables...* Traba ha logrado articular un pensamiento completamente nuevo marcando notablemente el horizonte conceptual de su época.⁶⁵

Otro aspecto que hay que tener en cuenta al examinar el proyecto crítico de Marta Traba es el lugar de enunciación en que se instala para articular su pensamiento. En el segundo momento de su escritura, hacia finales de los años sesenta, deja atrás su postura universalista y asume un enfoque latinoamericanista, en el sentido de hablar conscientemente *desde* la realidad latinoamericana, enfoque que, además, es marcadamente interdisciplinario, que toma herramientas de la historia, la antropología y la sociología (influenciado por el auge creciente que vivían en ese momento las ciencias sociales en el continente), y que no renuncia de ninguna manera al ámbito estético propio de la especificidad de la artes visuales. Dentro de lo anterior hay que indicar que uno de sus objetivos importantes pasa por la preocupación de clarificar el papel social que cumple, y que debería, a futuro, cumplir el artista y la crítica de arte. Como ella misma señala, “De ahí que un punto importante en una revisión del arte americano en la última década sea la responsabilidad y capacitación de la crítica.”⁶⁶

Para Traba la producción artística es una plataforma que le sirve para inscribir su pensamiento en un terreno más amplio de lo cultural, y que buscaba explorar los

Eco, Clement Greenberg, Dwight McDonald, Marshall McLuhan, Jean-Paul Sartre, entre otros. También cabe mencionar que utilizó referencias de pensadores latinoamericanos como Darcy Ribeiro.

⁶⁴ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 27

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 28

⁶⁶ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 155

imaginarios socio-históricos del continente. En este sentido, su escritura se alza como precursora en la formulación del incipiente campo de la crítica cultural en América Latina⁶⁷, formando, así, parte de la tradición de los proyectos intelectuales latinoamericanos que buscan afirmar autonomía cultural del continente. Como arguye Mari Carmen Ramírez,

“...la crítica de arte no sólo era una profesión para Marta Traba. Al contrario, estaba destinada a jugar un papel decisivo y autoconsciente de la edificación y desarrollo de las sociedades latinoamericanas. (...) [lo que] a su vez, revela su asimilación de toda una tradición intelectual latinoamericanista, la cual, desde fines del siglo XIX y a principios del XX, representaron escritores como José Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Alejo Carpentier, entre otros.”⁶⁸

LA CONFORMACIÓN DE UN CONCEPTO DE ARTE LATINOAMERICANO

Dos décadas vulnerables... es el libro donde Traba va a desplegar más extensamente su concepto de “arte latinoamericano”. Sin embargo, la estrategia que elige para desarrollar su propuesta de un arte continental con características particulares, es comenzar determinando en qué consiste el tipo de modelo artístico hegemónico de los Estados Unidos y la manera en que ha influido peligrosamente sobre la producción plástica de América Latina durante los años sesenta. Es decir, en un principio *lo propio* latinoamericano se define por *oposición* al modelo dominante de la época. De hecho, los dos primeros capítulos del libro se ordenan como si de un enfrentamiento se tratara; “Primera posición: Estados Unidos *versus* Latinoamérica” reflexiona sobre las condiciones sociales y culturales en los Estados Unidos, la manera en que la sociedad de consumo genera un patrón artístico al que denomina “estética del deterioro”; “Segunda posición: Latinoamérica *versus* Estados Unidos” establece las diferencias que el contexto latinoamericano tiene frente al país del norte, lo que la hace afirmar categóricamente: “El equipo latinoamericano que se enfrenta en el juego al norteamericano no tiene ningún punto en común con él.”⁶⁹ El principal contraste que a juicio de Traba separa la realidad de América Latina del marco cultural estadounidense, es que ésta no corresponde a la de

⁶⁷ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. Op. Cit., p. XI-XII

⁶⁸ Ramírez. Op. Cit., p. 43

⁶⁹ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 71

una sociedad tecnológica, industrializada y urbana, sino que es más bien, arcaica, mayoritariamente rural y posee un desarrollo disparado. Sobre el modelo hegemónico estadounidense y su “estética del deterioro” volveré más adelante.

Me interesa dejar establecido en este punto, que esta *oposición* entre dos formas de producción artística, entre los Estados Unidos y Latinoamérica, y que será uno de los ejes principales de argumentación en este texto, marca que lo latinoamericano para Traba está definido desde un principio por su *diferencia* frente a los cánones universalistas impuestos por los centros hegemónicos. Hay que precisar, eso sí, que tal idea de diferencia no estaba sustentada en el tan manipulado concepto de “identidad”, que de hecho no es una categoría definitoria dentro su pensamiento en general⁷⁰, aunque hay que admitir que de cierta manera en su conformación de un concepto de “arte latinoamericano” está en juego una visión identitaria de la producción continental, bastante ambigua por lo demás, sobre la que me referiré más adelante. Aún así, Traba está consciente de que la “identidad” ha sido parte fundamental en la formulación de proyectos latinoamericanistas anteriores, sobre todo en las vanguardias modernistas de los años veinte, y quiere desmarcarse de estas visiones. Según Shifra Goldman, para los primeros movimientos artísticos del siglo XX su búsqueda de una definición continental, “...se basaba en un concepto «ontológico» unitario, que contenía un elemento esencial: una comunidad específicamente definida que tenía el presentimiento de su propia unicidad.”⁷¹ Se trataba de una concepción de la identidad como la proyección de los nacionalismos, de corte esencialista y anacrónica que Traba va a cuestionar severamente. De igual manera, la postura de Traba rechaza categóricamente la idea de la existencia de un “exotismo autóctono”, con la que tantas veces las lecturas realizadas por las metrópolis han estereotipado la producción plástica del continente, que para ella está fundamentada en diferencias más bien concretas, de caracteres geográficos, sociopolíticos y culturales.⁷² Elige entonces, proponer otro camino para el análisis, en la búsqueda por diseñar un concepto que se base en la especificidad contextual del continente y que para ella resulta ineludible aclarar. “Hoy día no es preciso insistir sobre la bondad del concepto de Latinoamérica; hay más bien, una saturación y utilización

⁷⁰ Ramírez. Op. Cit., p. 49

⁷¹ Goldman. Op. Cit., p. 35

⁷² Ramírez. Op. Cit., p. 45

oportunista del término. Es el momento, en cambio, en pleno *boom* de lo «latinoamericano», de insistir sobre la precisión de los conceptos.”⁷³

Ahora bien, volviendo a la construcción de un concepto de “arte latinoamericano”, el gran problema de una operación tan compleja como ésta es la dificultad de abarcar, bajo ciertos denominadores comunes, la vastedad y pluralidad de contenidos y culturas que este territorio tan amplio detenta. A pesar de que durante los años cincuenta Traba negó la existencia de un arte latinoamericano como tal⁷⁴, posteriormente encuentra en las categorías de “áreas abiertas y cerradas” una división de los distintos países que posibilita un marco desde el cual realizar una lectura panorámica del continente, comenzando de esta manera a tomar cuerpo, su “mapa informe del arte moderno latinoamericano”.⁷⁵ Las áreas cerradas corresponden a países,

“...donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca, el «área abierta» está pautada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales. Más que por países, la periferia del área abierta está formada por capitales.”⁷⁶

De esta manera, naciones como Perú, Ecuador, Colombia, Bolivia, Paraguay, entre otros⁷⁷, pertenecen a las “áreas cerradas”, debido a la fuerza que tienen en sus culturas las tradiciones indígenas, su escasa cuota inmigratoria y una marcada desigualdad en sus sociedades.⁷⁸ Mientras que los países de las “áreas abiertas”, Argentina, Venezuela, Chile, Uruguay y Brasil, son caracterizados por Traba debido a su “futurismo”, esto es, su gran permeabilidad frente a las influencias suministradas por los modelos extranjeros, además de su alta inmigración y ausencia de tradiciones indígenas importantes.

Lo interesante de establecer un esquema como éste, es que le permite a Traba, mantener la diversidad y pluralidad de las diferentes culturas que son propias de cada

⁷³ Traba, Marta. “Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional”. En: *Mirar en América*. Op. Cit., p. 22

⁷⁴ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 17

⁷⁵ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 93

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 92.

⁷⁷ Traba también incluye dentro de esta clasificación a los países centroamericanos con excepción de Costa Rica, las islas del Caribe, Haití, Cuba, Puerto Rico y México.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 92

país. Hablar de un “arte latinoamericano” en estas condiciones, no significa asumir el concepto como algo homogéneo, ni tampoco caer en este caso, en el vicio de otorgarle a América Latina una identidad abstracta común y esencialista. Se trata de construir una ficción estratégica absolutamente concreta que le permita oponer más claramente la actividad artística de Latinoamérica a la de Estados Unidos. Nos dice Traba al respecto:

“Aun cuando la marcación de tendencias generales es tan peligrosa, hay que correr, sin embargo, el riesgo de ver globalmente un continente como el nuestro, balcanizado sin cesar y a plena deliberación por el imperio. Es sólo ese ver entero lo que nos permite acusar la tendencia asimilista y mimética de la última década, pero también la uniformidad de tal marco destaca, con excepciones singularmente valiosas, las situaciones individuales de los artistas citados...”⁷⁹

Lograr articular un marco tan acabado, donde es posible respetar la singularidad cultural de cada país, se debe al gran conocimiento que ella tenía sobre la región, gracias a, como vimos, la experiencia ganada en sus constantes viajes y su estadía en varios países, lo que le dio la posibilidad de tener un acceso directo a la particularidad de cada medio artístico en donde trabajó, al mismo tiempo que le permitió articular una perspectiva general del continente, lo que indudablemente la hizo sobresalir dentro de sus pares.⁸⁰

Es momento de señalar que para Traba el diseño de un concepto estratégico de “arte latinoamericano” estaba íntimamente tramado con la noción de “regionalismo”. Dentro del pensamiento de Traba, como apuntaba, un concepto de arte continental debe respetar las diferencias regionales, las particulares relaciones que se establecen entre el artista y el contexto en donde éste desarrolla su obra. Para ella, esta noción tiene como modelo el arte producido en Colombia, que ciertamente era el que mejor conocía y el que desde su labor de crítica había ayudado a promover y a modernizar.⁸¹

“Al usar el término «regional» debo enseguida aclarar que gran parte del arte actual colombiano funciona dentro de lo «regional», en la misma forma que puede calificarse de regional el arte norteamericano o el inglés, ya que en los tres casos el lenguaje del artista coincide con los códigos de comprensión de una comunidad. Sin embargo, dentro de la

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 225

⁸⁰ Según Mari Carmen Ramírez, durante ese momento, el único otro crítico que manejaba tan ampliamente esa perspectiva continental era Damián Bayón. *Op. Cit.*, p. 44. Por lo demás, Bayón también había sido parte en Buenos Aires del grupo en torno a la revista *Ver y estimar*, dirigida por Romero Brest a principio de los años cincuenta.

⁸¹ Para conocer un análisis más detallado que Traba hace de la producción artística colombiana, ver: Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, Instituto Colombiano de Cultura, 1984. Originalmente publicado en: Cali: Ediciones del Museo La Tertulia, 1973.

concepción imperialista del mundo actual, tal definición de lo regional es sin cesar alterada y subvertida.”⁸²

Hay que precisar que al hablar de “región”, Traba conscientemente busca desmarcarse de la idea de nacionalismo, entendida como un “totalitarismo patriótico” y regresivo privilegiado por los sectores conservadores, “...que no puede ser sino castrador y limitante, como cualquier totalitarismo.”⁸³

Lo interesante es que esta noción más acotada de región puede ser extendida, dentro del pensamiento de Traba, a una estructura global mayor que sirve para unificar una serie de señas identitarias comunes. Desde este punto de vista, América Latina se afirma como una gran región distinta a la norteamericana, y son estas marcadas diferencias las que sorprenden a Traba, cuando el arte latinoamericano de los años sesenta se deja dominar por el modelo cultural norteamericano.

“Si se logra contemplar a los Estados Unidos y a Latinoamérica en una relación *de región cultural a región cultural*, la dominación cultural que ejerce sobre nosotros una tecnología imperialista resulta tan inexplicable como sorprendente. Cuando deberíamos presenciar el proceso del arte norteamericano como un espectáculo indudablemente apasionante, enteramente ajeno a nuestras propias soluciones y a la formulación de nuestros proyectos, nos encontramos subyugados a él y dispuestos a reflejarlo en una inconcebible mimesis.”⁸⁴

A su vez, es pertinente señalar, como se deja entrever en la cita anterior, que para Traba, el arte de los Estados Unidos también representaba un modelo de arte regional. La comprensión que Traba tenía de las producciones estadounidenses, como hace notar Ramírez, era bastante más compleja que la fuerte denuncia del imperialismo, ya que veía en las experiencias del expresionismo abstracto un paradigma que los artistas latinoamericanos tenían a la mano, para superar la innata dependencia cultural con Europa, aunque la manera de conseguir la autonomía latinoamericana no era posible a partir de la copia ciega de los patrones extranjeros, sino que pasaba por una búsqueda de modos propios.⁸⁵ En relación con las ideas anteriores, señala Traba:

“El arte norteamericano jamás tuvo aspiración universalista, sino que su naturaleza más genuina y por tanto respetable, la que ha hecho que el arte americano sea una modalidad de la vida americana, es justamente su regionalismo. El progresivo avance de la

⁸² Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 161

⁸³ Traba. “Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional”. Op. Cit., p. 5

⁸⁴ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 70

⁸⁵ Ramírez. Op. Cit., p. 48-49

tecnología no hizo más que refrendar tal regionalismo, ya que las referencias quedaron estrechamente ligadas a los medios de comunicación masiva y a los bienes de consumo, debiendo sufrir, por ende, sus mismas variaciones.”⁸⁶

Ante la mirada de Traba, el arte de los Estados Unidos durante los años sesenta había extraviado el rumbo, debido a la transformación cultural impulsada por la consolidación de una sociedad de consumo y su completa “servidumbre a la tecnología”⁸⁷, que había devenido en una dictadura ideológica y que trajo como consecuencia la atomización de la sociedad. “El arte moderno norteamericano ha aceptado ser, sin duda, una *región de la tecnología*. Desde el momento en que se produjo esa aceptación perdió la opción de interpretar *globalmente* una sociedad que ya no puede ver sino desde el ángulo que se le concede.”⁸⁸ El arte producido bajo este contexto es parte de lo que Traba denomina, como una forma de sintetizar la mayor parte de las referencias teóricas del estructuralismo, la teoría de la comunicación y la Escuela de Frankfurt, mencionadas anteriormente, la “estética del deterioro” y que viene a suplantarse la noción de estética tradicional.

“El resultado más ostensible de la «tecnología ideológica» sobre las artes plásticas norteamericanas es el reemplazo de lo que podríamos llamar estética tradicional por la *estética del deterioro*. Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en no *durar* y en no *establecer pauta* alguna.”⁸⁹

Lo que ella está refiriendo es la crisis que la vanguardia ha sufrido en el contexto de un campo artístico norteamericano que, desde la Segunda guerra mundial, se ha institucionalizado. En este escenario los distintos movimientos pierden su capacidad de interpretar su realidad y se transforman solamente en una moda, en “vanguardias en el vacío”, que se suceden y reemplazan rápidamente unas a otras hasta deteriorarse, puesto que se convierten sólo en señales en vez de signos, perdiendo la capacidad de ser lenguaje.⁹⁰

⁸⁶ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 70

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 58

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 63

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 60

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 64

Este proceso negativo es al que debe hacer frente el arte latinoamericano. Es entonces, ante la imposición del modelo hegemónico norteamericano que no corresponde a la realidad particular del continente, que para Traba se levanta una opción de resistencia.

LA CULTURA DE LA RESISTENCIA

El defender un arte latinoamericano que se articula en contrapartida al modelo hegemónico estadounidense lleva a referirnos a otro concepto fundamental en torno al cual se cimienta la postura de Traba: *la resistencia*. Durante los años sesenta, este concepto estaba cargado de claras resonancias ideológicas y políticas, propias de una crítica combativa como la que ejercía Traba, que se insertaba, por lo demás, dentro del pensamiento antiimperialista del momento, compartido por toda una generación de intelectuales latinoamericanos influenciados por la Teoría de la Dependencia que desde las ciencias sociales, constituía una explicación a las formas de relación desiguales entre los centros y las periferias.⁹¹

En *Dos décadas vulnerables...* Traba dedica un capítulo llamado “La resistencia”, a analizar los cambios producidos en la escena artística Latinoamericana en los años cincuenta. Es durante esa década que va a perder potencia el paradigma del muralismo mexicano, que hasta ese momento dominaba mayoritariamente la producción del continente y que había derivado en varios proyectos de corte nacionalista. Para Traba la expansión de este paradigma hacia el resto de Latinoamérica había constituido algo nocivo y degradante para la evolución de un arte moderno de la región, ya que se trataba de una “mexicanización refleja”, que no respondía a las necesidades contextuales propias de cada país, “...puesto que se imitaba un proceso no transferible, el de la Revolución mexicana...”⁹²

Dejando atrás el modelo del muralismo, los años cincuenta serán también el momento en que comenzará a consolidarse una modernización de los lenguajes plásticos. Según Traba, estos acontecimientos están sintomatizados en el valioso trabajo de un

⁹¹ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. Op. Cit., p. XVI.

⁹² Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 87-88

conjunto de artistas del continente (en su mayoría nacidos entre 1920 y 1930), en los que observa ciertas actitudes comunes que se repiten, y a los que denomina como “artistas resistentes”. La actitud de resistencia de este grupo, radicaría en su capacidad de crear una visión artística propia, pero que al mismo tiempo puede ser considerada como una exploración moderna del lenguaje artístico. Los más destacados son: Fernando de Szyszlo en Perú, Alejandro Obregón y Fernando Botero en Colombia, Ricardo Martínez y José Luis Cuevas en México, Enrique Tábara en Ecuador y Rodolfo Abularach en Guatemala. El factor en común que más evidentemente tienen todos estos nombres, y que serán los bastiones de lucha en la defensa de Traba de un arte propiamente latinoamericano, es que pertenecen a países de áreas cerradas donde es más propicio que se genere una síntesis entre las influencias del modernismo internacional con un americanismo propio, que rescata la tradición continental que va desde el mundo precolombino.

El otro factor que los agrupa es que mayoritariamente trabajan con medios más tradicionales como son la pintura, el dibujo y el grabado, lenguajes que siempre fueron de la preferencia de Traba. Esta predilección pasa porque la autora veía en ellos una mejor posibilidad de representar mundos propios sin traicionar sus contextos. “Para Marta Traba, la pintura era un lenguaje y, como tal, era capaz de comunicar el «código» o la fibra más íntima de la joven cultura latinoamericana. Era la pintura su medio preferido, incluso, para la «comunicación de significados», los cuales consideraba ella como la mira de todo arte.”⁹³ La traición pasaría por utilizar otros materiales que no corresponden, según ella, a la realidad no tecnológica de Latinoamérica y que estaban asociados al modelo artístico impuesto por los Estados Unidos. Es por esto que en su análisis general de la plástica continental muchas veces pasa por alto, y en las ocasiones en que no, casi siempre se refiere de manera negativa, a la propuesta conceptualista y a otros trabajos de carácter más experimental que emergen en América Latina desde mediados de los años sesenta. Como apunta Bazzano-Nelson,

“En un principio Traba denunció como ejemplos de la «estética del deterioro» las formas más radicales del arte de su tiempo, que incluyeron el arte pop, el arte conceptual y los happenings. Según ella, estas vanguardias se habían desarrollado con relación a la

⁹³ Ramírez. Op. Cit., p. 48

sociedad de consumo norteamericana y no podían ser representativas de los procesos culturales que se daban en el continente subdesarrollado de América Latina.”⁹⁴

Pues bien, para Traba este grupo de artistas emblemáticos representan una contrapropuesta al modelo artístico impuesto por los movimientos extranjeros, al mismo tiempo que encarnan esa propuesta *original* o *diferente* que buscaba para definir el nuevo arte latinoamericano, y cuya base se articulaba en su actitud de resistencia.

Pero además de lo anterior, dentro de su propuesta crítica el tema de la resistencia no sólo se enmarca en la producción de este conjunto de artistas de la segunda mitad del siglo XX, sino que se trata de un concepto más amplio que le sirve para hacer una interpretación del proceso modernizador que ha tenido la producción plástica latinoamericana a lo largo del siglo, es decir, a la luz de esta categoría que está históricamente datada en los años sesenta, se actualiza la lectura del pasado y con esto se afirma la posibilidad de configurar un concepto de “arte latinoamericano”.

En un artículo del año 1974 que considero muy significativo para ahondar en el pensamiento de Marta Traba, y que se titula “La cultura de la resistencia”⁹⁵, ella establece una línea de continuidad que va desde los artistas “generadores de culturas”, aquellos precursores de la modernidad latinoamericana que desplegaron sus propuestas en los años treinta y cuarenta, hasta algunas propuestas que están desarrollándose en la escena contemporánea a ella, configurándose, así, un proceso artístico “revolucionario”.⁹⁶ Aquello que une a estas diferentes generaciones de artistas es su actitud resistente, es

⁹⁴Bazzano-Nelson, Florencia. “Contra viento y marea”. En: *Revista Galería de Arte Mundo*, número 5, septiembre 18 de 2002, p. 23. Bajo el argumento anterior, Traba criticó con vehemencia a diversos artistas y propuestas como por ejemplo el cientismo venezolano y las prácticas vinculadas al Instituto Di Tella en Buenos Aires (que estaba dirigido por Jorge Romero Brest a quien en más de una ocasión le dirigió ácidas palabras). Sin embargo, supo hacer ciertas excepciones con algunos artistas más experimentales, como en el caso de la colombiana Beatriz González, en cuya obra Traba reconoció que el “pop” podía vincularse con el contexto local. Sobre González, Traba escribió una monografía. Ver: Traba, Marta. *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Ediciones del Museo de Arte Moderno, 1977

⁹⁵ Traba, Marta, “La cultura de la resistencia”. En: *Mirar en América*. Op. Cit. Originalmente publicado en: Alegría, Fernando (Et. Al.). *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974

⁹⁶ Es interesante hacer notar que bajo el concepto de “la cultura de la resistencia”, Traba incluye, además de las artes visuales, diversas disciplinas y manifestaciones producidas en el continente, demostrando la capacidad integradora de su escritura crítica, que se expande a una incipiente noción de crítica cultural. “Para abordar críticamente el proyecto del arte de la resistencia, es preciso comprender su amplitud de registro y su coherencia. No son los artistas plásticos quienes establecen un camino exclusivo, ni tampoco los escritores o ensayistas por su lado, sino los tres al mismo tiempo. A cada situación de dicha cultura corresponde una respuesta paralela que parte de los tres sistemas expresivos. (...) a lo que habría que agregar el *boom* de los estudios sociológicos y económicos sobre Latinoamérica en los últimos años, donde muchas veces se advierten verdaderas y fértiles aventuras del pensamiento...” *Ibíd.*, p. 52

decir, de rechazo a la condición de dependencia, el gran problema que no cesa de enfrentar la cultura en América Latina en la búsqueda de su autonomía cultural.

“A partir de las guerras de independencia el problema número uno del continente ha sido el de la dependencia. Bien sea denunciándola o considerándola favorable, cambiando su nombre por condicionamiento, esclavitud o asociación con otras potencias, según obedezca a uno u otro punto de vista; combatiéndola de modo directo, frontal o tangencial; permaneciendo indiferente a ella pero sintiendo su acoso, no ha dejado de gravitar un día sobre nosotros. La obstinación de la cultura por perforar el problema de la dependencia parte, desde luego, de la confianza de vencerla y superarla, y de la certidumbre de que, dentro de ella, nunca se podrá aspirar a las formas modernas de libertad.”⁹⁷

Sin embargo, desde el punto de vista de Traba, el problema de la dependencia no radica sólo en la imitación de los modelos producidos en los centros hegemónicos. Ella hace la distinción entre la idea anterior, que sería una “dependencia por mimetismo”, y el camino inverso, que sería la negación radical de cualquier modernización, calificada como una “dependencia al siglo XIX”:

“Me refiero a la ilusoria destrucción de la dependencia por vía de negar la cultura del siglo XX así como el lenguaje propuesto por dicha cultura, llegando a posiciones estáticas y conservadoras, cuando no arcaizantes, como fueron indigenismos, nativismos y también nacionalismos de todo pelaje, a la cabeza de los cuales se situó vigorosamente el nacionalismo pictórico mexicano.”⁹⁸

Para ella, en cambio,

“...los artistas que corresponden a la cultura de la resistencia se separan de uno y de otro peligro: rechazaron la modernidad refleja como una forma de impostura, pero se sirvieron de los materiales lingüísticos modernos que conocieron a través de ella. Sortearon asimismo la degradación cultural, pero exploraron a conciencia esta zona, considerándola una rica cantera de elementos aprovechables. Las mejores obras de las artes plásticas continentales funcionaron en este orden subversivo espontáneo, no programado por ningún grupo de poder.”⁹⁹

En este planteamiento es importante enfatizar que Traba no se opone a la renovación de los lenguajes artísticos, sino que, todo lo contrario, exalta las propuestas innovadoras que sean capaces de transformar los modos de hacer arte, es decir, propuestas que no sólo pasen por renovaciones formales e imitaciones de modelos foráneos, sino que se apropien críticamente de los lenguajes extranjeros adaptándolos a la

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 37

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 39

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 46

realidad propia de la comunidad en que se producen. “...el «arte moderno» no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver que permite formular nuevos significados.”¹⁰⁰ Su proyecto tiene la urgencia de ser modernizador, es ahí donde Traba ve la posibilidad de configurar un arte latinoamericano que tenga características propias, “...todo en su propuesta apunta a una valoración de la emergencia de formas propias de la modernidad estética para el continente.”¹⁰¹ Por eso, como vimos, ella se adjudicó la misión de dedicarse intensamente a modernizar las escenas artísticas de los lugares en los que eligió trabajar.

Ahora bien, a partir de la idea de la resistencia, Traba enmarca a los artistas de la vanguardia precursora:

Sólo a la luz de la cultura de la resistencia adquieren su sentido y su proyección el conjunto de los iniciadores del arte moderno en América Latina: Torres García y Figari en el Uruguay, Tamayo en México, Mérida en Guatemala, Matta en Chile, Lam y Peláez en Cuba, Reverón en Venezuela, y hasta artistas aparentemente europeos, como el colombiano Andrés de Santamaría, el argentino Pettoruti y el brasileño Di Cavalcanti. (...) La mayoría fue perfectamente consciente de que les competía el ingreso al modernismo y establecieron ese ingreso sobre las diferencias más que sobre las semejanzas.”¹⁰²

Hay que precisar que la propuesta del grupo de artistas mencionados en la cita, no puede ser analizada como un movimiento unido y de nivel continental, más bien se trata de búsquedas personales que abren la problemática de la dependencia a las generaciones venideras y dejan suspendida la posibilidad de articular una noción de arte latinoamericano con características regionales. Como señalaba ya antes Traba en *Dos décadas vulnerables...*: “La existencia americana no queda, de ninguna manera, confirmada por ellos. Hay, a lo sumo, atisbos, llamaradas, iluminaciones entre unos y otros, por lo demás, no sólo no hay relación sino total desconocimiento (...); tampoco los ligan ni proyectos ni intenciones comunes; no existen los aglutinantes que surgirán después.”¹⁰³ Se trata de un momento, además, en el cual aún no es posible que operen las categorías de “áreas abiertas” y “áreas cerradas” que serán tan definitorias para explicar lo

¹⁰⁰ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 80

¹⁰¹ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. Op. Cit., p. XXX

¹⁰² Traba. “La cultura de la resistencia”. Op. Cit., p. 46

¹⁰³ Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 86-87

que sucede durante los años cincuenta y sesenta. Recordemos que se trata de una lectura del pasado con vistas a afirmar la pertinencia de un concepto de arte latinoamericano en su actualidad, que en este punto está sustentado en la existencia de un elemento vinculante, que sería la resistencia, entendida como la conciencia progresiva que ostenta parte de la producción artística local de la condición de dependencia cultural que impide la consolidación de una modernidad artística propia y que, como vimos, tuvo un momento muy positivo con la generación de artistas de los años cincuenta.

Volviendo al artículo que se está discutiendo, y haciendo un salto hasta los años sesenta –según ella, “la década de la entrega”–, nos encontramos con otra etapa en este desarrollo y con otros problemas que el artista latinoamericano debe enfrentar.

“...esta situación más clara y definida vuelve a sufrir un profundo revés en la década de 1960, cuando la penetración de la civilización norteamericana reemplaza la influencia cultural europea. Durante unos años el golpe es tan fuerte, que la cultura de la resistencia parece eclipsarse: los certámenes internacionales, así como la velocidad de difusión de nuevos modelos, hace pensar a los artistas que la alternativa es universalidad o provincialismo, y esta opción trasnochada altera profundamente el proceso creativo. (...) No obstante, al aproximarse el final de la década, y coincidiendo con el entusiasmo por el triunfo de la revolución cubana, toca a la generación emergente volver a pronunciarse, con un sentido aún más subversivo, por la maltrecha y subyacente cultura de la resistencia.”¹⁰⁴

A partir de esta cita, me parece importante destacar un punto fundamental que forma parte de la noción de “resistencia”. Parece ser que para Traba esta noción le ofrece una alternativa a los artistas latinoamericano frente a tener que elegir entre la dicotomía *provincialismo o universalidad*. La solución a esta polarización, que parece irresoluble, está en buscar una síntesis; entre lo local y lo extranjero hay un punto medio, que consiste en instalar un modernismo propio, pero que al mismo tiempo sea capaz de defender su particularidad dentro del mapa internacional. Explorar conscientemente esta posibilidad, como lo hicieron sus artistas emblemáticos durante los años cincuenta, sumarse al proyecto de la cultura de la resistencia, es finalmente la salida viable que ve Traba al problema de la dependencia cultural.

“...quiero subrayar la toma de posición política que subyace en el proyecto global. Decretar una voluntad de independencia cada vez más posible en la medida en que verificamos nuestra identidad, es un acto político. Insistiendo en ver la realidad latinoamericana a través de ese proyecto, es que se ha conseguido abatir, en parte, la

¹⁰⁴ Traba. “La cultura de la resistencia”. Op. Cit., p. 47-48

penetración cultural de la década de los sesenta, y restablecer una agresividad juvenil que coloca el arte actual en pie de guerra.”¹⁰⁵

EL LUGAR SOCIAL DEL ARTISTA Y DE LA CRÍTICA DE ARTE

Anteriormente mencioné que uno de los objetivos fundamentales de la tarea modernizadora de Marta Traba consistía en esclarecer el rol social que cumplía – y que debería cumplir- la figura del artista y también el crítico de arte dentro de sus contextos específicos de producción.

En sus reflexiones, Traba hace hincapié en la complicada separación entre el artista y su público, que el proceso de modernización de los lenguajes artísticos produce: “Por una parte, era preciso que el artista latinoamericano aprendiera a hablar en un idioma correspondiente a su tiempo; por otra, ese idioma lo separaba cada vez más de su situación particular, de las emergencias de dicha situación y de sus compromisos con el medio.”¹⁰⁶

Pero, además, esta situación, propia de la autonomía artística ganada por las corrientes modernistas, acarrea también el conflicto de que el artista ha perdido su lugar visible e influyente en la sociedad, al producir el rechazo de la clase media, lugar al que, según Traba, por naturaleza pertenecía. Esto se debe, como argumenta en *Dos décadas vulnerables...*, al contexto abiertamente politizado de los años sesenta que incita a los artistas a tomar una posición más abiertamente militante dentro de su contingencia.

“Del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades. Dentro de este cambio, determinado en gran parte por la Revolución cubana y la subsiguiente esperanza que desató en Latinoamérica la liberación de un pueblo, el artista se ha autodefinido como un rebelde, o un testigo incómodo, o un elemento ofensivo para los sistemas imperantes...”¹⁰⁷

La brutal consecuencia de asumir esta postura de artista “rebelde” es que causa el rechazo de la burguesía, que no era capaz de comprenderlo, al mismo tiempo que también

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 52

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 39

¹⁰⁷ *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 152

se gana la sospecha del proletariado que no confía en sus intenciones, quedando así, marginados de la sociedad.

“...los artistas latinoamericanos van configurando cada vez más el caso patético del creador sin público. Identificados, romántica o realmente, con los sufrimientos de la mayoría, son señalados por la burguesía que antes era su público natural como individuos peligrosos, marginados por sistemas de gobierno reaccionarios o anacrónicos y absolutamente ignorados por esas mismas mayorías.”¹⁰⁸

Ante esta situación tan poco alentadora, la solución según Traba pasa porque el artista tome urgentemente conciencia de la ubicación que le corresponde dentro de sociedad.

“Todo artista pertenece a la clase media mientras trabaja como tal (...). Por más esfuerzos que haga el artista por equipararse al hombre del común y por más declaraciones que emita manifestando su repugnancia a toda condición elitista, la naturaleza misma de su trabajo lo separa del cuerpo social y su mayor esfuerzo debe ser, justamente, volver a insertarse en él a través de su obra.”¹⁰⁹

Como se deja ver en la cita, la solución también consistiría en que el artista tomara conciencia de la realidad desde la cual está creando para poder hacerla parte de su obra. “La única manera de que el público deposite su confianza en el artista y lo rodee y reconozca es consiguiendo que éste revele los anhelos de esa comunidad.”¹¹⁰, para desde ahí levantar “estructuras de sentido”. Lo anterior, desde la perspectiva de Traba, sólo era posible rescatando la función comunicativa que tiene el arte, su capacidad de significar para su entorno, articulando un modelo *regionalista*. Asimismo lograría oponerse a la constante amenaza de ser invadido por pautas artísticas extranjeras.

“La revolución de la pintura latinoamericana, (...), consiste en la recuperación del lenguaje. Está en condiciones de hacerlo porque los metalenguajes no corresponden a su crisis sino que representan la asunción artificial de la crisis norteamericana. Es evidente, además, que la recuperación del lenguaje debe hacerse a efectos de volver a comunicarse progresivamente con un público, para ayudarlo, a través de distintos niveles de esclarecimiento, a conocerse y liberarse.”¹¹¹

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 154

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 153

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 156

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 207. Es significativo apuntar que en el último capítulo de *Dos décadas vulnerables...* “A la búsqueda del signo perdido”, Traba propone como una posibilidad viable para la “recuperación del lenguaje”, el retorno al dibujo y al grabado, así como la exploración de humor y el erotismo.

Pero esta tarea no sólo le correspondía al artista latinoamericano. Para Traba también debía jugar un rol fundamental, en el reestablecimiento del vínculo entre arte y sociedad, el trabajo del crítico de arte. Ella se declara como una fuerte opositora de la crítica que considera resentido y provinciano negarse a asumir patrones del extranjero, y que ella ve que hasta ese momento, “... sigue maniobrando penosamente entre la catalogación, la descripción de las obras, la monografía enumerativa o el aplauso incondicional y servil a los fenómenos producidos en el extranjero.”¹¹² Frente a la pobreza que observa en el medio, para Traba el ejercicio crítico tenía que posicionarse, antes que cualquier otra cosa, desde un punto de vista pedagógico y didáctico para acercar la obra de arte al público, asumiendo además el contexto desde el cual se está escribiendo, para así poder ejercer como un mediador válido. De igual manera, al ejercicio crítico le correspondería desarrollar en su análisis una síntesis equilibrada entre los aspectos estéticos de las obras y los aspectos sociales que la involucran.

“La miseria crítica hace que toda literatura anexa o paralela a la obra de arte caiga en el vacío, cuando no en el descrédito o el descreimiento, perdiendo su urgente función didáctica. Esa función didáctica invade a la crítica de la misma manera que el compromiso invade a la creación artística: confusamente, perentoriamente. La crítica de una cultura invadida no puede desentenderse de los demás elementos sociales que rodean a la obra de arte, y el peligro de transformarse en sociología del arte la cerca sin cesar; para no caer, además, en el metalenguaje de una crítica sólo referida a la obra, se polariza a posiciones que muchas veces pierden de vista la estructura de la invención.”¹¹³

Pero, además, la crítica de arte tiene a su cargo la misión fundamental de construir una historia cultural que sirva de base y plataforma para comprender y validar un arte propiamente latinoamericano, desde su pasado hasta sus proyecciones futuras. Pienso que éste es el objetivo más significativo que subyace en todo el proyecto crítico e intelectual de Marta Traba y fue lo que intentó conseguir desde las distintas tribunas desde las que trabajó como incansable modernizadora. Tal como enfatiza Ramírez:

“Para lograrlo, Marta Traba aceptó desde un principio que la crítica, por sí sola –en el sentido del establecimiento de ciertos patrones de gusto y discernimiento estético–, no era suficiente. El lograrlo requería de una perspectiva interdisciplinaria que se hiciera cargo del papel y la función del propio arte dentro de una realidad sociopolítica específica. (...)Contribuyó, así, a una «postura ética» en la crítica de arte, a partir de la cual se hacía la denuncia corrosiva de nuestra condición periférica.”¹¹⁴

¹¹² *Ibíd.*, p. 79-80

¹¹³ *Ibíd.*, p. 156

¹¹⁴ Ramírez. *Op. Cit.*, p. 50

Además de lo anterior, me interesa traer a la reflexión sobre el papel que para Traba debía asumir la crítica de arte, un breve ensayo suyo del año 1979¹¹⁵, en el que establece un panorama sobre el estado en que se encontraba la discusión de la crítica de arte latinoamericana en ese momento. Me parece significativo incluir el texto en este análisis, ya que demuestra que Traba se sentía parte de una generación de críticos que apostaban por renovar los modos de ejercer su profesión, lo que, en cierta medida, transformaba su opinión anterior de que existía una pobreza considerable en el medio. A lo largo de este texto, escrito a partir de un simposio organizado en 1975 en los Estados Unidos, en el que, según ella señala, se reunieron por primera vez la mayoría de los críticos activos en la región¹¹⁶, Traba va organizando y poniendo en tensión las distintas propuestas sobre una posible definición de un arte latinoamericano, al mismo tiempo que declara superada una etapa nacionalista anterior.

“La rápida relación de este grupo de posiciones e intentos teóricos demuestra que la etapa de la bandera, el himno y el escudo que personificaba una retórica nacionalista, al menos en teoría artística, ha sido superada. A la convergencia monolítica del nacionalismo ha sucedido, de diez años a esta parte, una pluralidad de puntos de vista y también de métodos de trabajo, que permiten vislumbrar, por primera vez, el despunte de una crítica de arte profesional. Si esta crítica ya puede ser enumerada y hasta clasificada en sus posiciones más originales y enriquecedoras es porque, situándose en su propio contexto, ha aprendido a trabajar dentro de dos vertientes fundamentales: la observación empírica de las obras más significativas y el respeto por la tradición de lo nacional.”¹¹⁷

Aunque Traba enfatiza que en esta reunión no se llegó a un acuerdo y la pregunta por una conceptualización del arte producido en América Latina quedó en suspenso, de todas maneras rescata como valioso el hecho de que por primera vez, durante la década de los setenta, se está configurando una tradición crítica y sistemática basada en la necesidad de pensar lo artístico desde parámetros situados y que tiene en consideración

¹¹⁵ Traba, Marta, “Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional”. En: *Mirar en América*. Op. Cit. Originalmente publicado en: *Documentos Revista hispanoamericana* VIII, Nos. 23-24. Washington: agosto-septiembre de 1979

¹¹⁶ Este simposio fue realizado en la Universidad de Texas en Austin y tuvo como tema “Los modelos externos y el artista: el problema de la identidad”. En él participaron: Juan Acha, Mirko Lauer, Aracy Amaral, Frederico de Morais, Mario Pedrosa, Néstor García Canclini, Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Damián Bayón, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique, José Luis Cuevas, Bárbara Duncan, Manuel Feleguérez, Fernando Gamboa, José Miguel Oviedo, Octavio Paz, Fernando de Szyszlo, Rufino Tamayo, entre otros. Posteriormente, Damián Bayón publicó un libro que compilaba las ponencias presentadas en esa ocasión: *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. La ponencia que Traba presentó se titula “Somos Latinoamericanos”. Ver: Traba, Marta. “Somos Latinoamericanos”. En: *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1984

¹¹⁷ Traba. “Artes plásticas latinoamericanas...”. Op. Cit., p 34

su inscripción y el efecto que debería causar en el ámbito de lo social. Una crítica que se está haciendo cargo de su coyuntura específica que, como ya vimos, pone como tema central el problema de la dependencia. Traba subraya que en la discusión se nota una conciencia del conflictivo momento que se está viviendo y es esta conciencia la que promete en un futuro proyectar nuevos caminos en el pensamiento sobre arte.

“Sin duda nuestras culturas son dependientes, y sin duda dicha dependencia nace de la colonización cultural de que hemos sido objeto por parte de los centros emisores: estas situaciones, que no pueden ponerse ya en tela de juicio y que han sido vastamente analizadas con una suficiente ilustración que ha partido, no de los críticos, sino de economistas y sociólogos, no parece resolverse, como en economía, por vías de desarrollismo o revolución, sino por asunción de la conciencia de la dependencia y, a partir de ello, formulación de nuevas teorías o nuevas críticas que tengan, en la base, sin olvidarlo, ese tema de origen.”¹¹⁸

LAS DEBILIDADES DE LA ESCRITURA

Teniendo en cuenta los postulados y conceptos analizados anteriormente, es necesario discutir ciertas fisuras ineludibles que se encuentran en el pensamiento crítico de Marta Traba y que, vistas desde el presente, forman parte de las limitaciones conceptuales y epistemológicas propias de su tiempo. Estas fisuras son, asimismo, una de las razones fundamentales por las que el legado intelectual de Traba permanece hondamente marginado de los estudios sobre arte latinoamericano posteriores, ya que al parecer han pesado considerablemente más que sus contribuciones.

Según Ramírez, una de las grandes contradicciones dentro del discurso de Traba se encuentra en su predilección férrea por la pintura en detrimento de otros medios más experimentales que durante los años sesenta fueron surgiendo con mucha fuerza dentro del continente y que terminaron por renovar las prácticas del arte continental, “...una postura paradójica si se considera la premisa subyacente de que la América Latina estaba destinada a producir una forma totalmente innovadora de arte.”¹¹⁹ En este sentido, su rechazo a los nuevos medios choca directamente con sus intenciones y ansias modernizadoras del campo artístico y cultural latinoamericano.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 28

¹¹⁹ Ramírez. *Op. Cit.*, p. 51

Por otra parte, sus artistas predilectos, aquellos por los que ella apostó, como portadores de un proyecto con la originalidad necesaria para oponerse a la invasión cultural norteamericana, con el paso del tiempo, y con la consolidación del conceptualismo como “*lingua franca*” dentro del circuito internacional del arte, fueron ocupando lugares más rezagados dentro de nuevos proyectos críticos y otras historias del arte. Además del hecho de que varios de ellos, signados como “resistentes”, se integraron posteriormente y sin problema, a los circuitos y mercados del arte internacionales.¹²⁰

Sin embargo, me parece que lo anterior no es su punto más problemático. Ya he señalado, como uno de los trazados más interesantes dentro de la propuesta de Traba, su capacidad de articular un concepto situado de “arte latinoamericano”, que se basa en particularidades *regionales*, geográficas, políticas y culturales, que en cierta medida, y no sin generalizaciones y vacíos¹²¹, respetaba las diferencias particulares de cada país propias de un continente tan amplio como lo es América Latina. Sin embargo, dentro de esta propuesta concreta y estratégica, se va deslizando en el transcurso de sus argumentaciones, una postura más ambigua y a ratos definitivamente esencialista de lo que para ella significa lo latinoamericano. En la búsqueda por encontrar ciertos elementos identitarios que abogaran por una concepción global del continente, Traba parece contradecir muchos de sus postulados. A modo de ejemplo, me interesa recalcar una de esas ambigüedades.

Como vimos, para Traba el arte latinoamericano, en especial el arte “resistente”, se define por oposición al norteamericano, ya que ambos modelos responden a realidades muy distintas entre sí. Una de las ideas que elige para demostrar el abismo que, según ella, separa a las dos regiones, es una peculiar noción de *tiempo*, que es parte fundamental de su concepción de Latinoamérica y que se pone de manifiesto en algunas de las producciones artísticas. Para articular esta noción de tiempo, en *Dos décadas vulnerables...*, Traba recurre a la idea de tiempo circular que toma prestada de la novela *Cien años de soledad* del escritor colombiano Gabriel García Márquez. En este libro la acción acontece en un mundo cerrado (Macondo), como una metáfora de un lugar que se

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 37

¹²¹ Como un ejemplo de esto, Aracy Amaral hace notar que la falta de contacto y la poca información con la que contaba Traba sobre el arte brasileño (por lo menos en *Dos décadas vulnerables...*), hacen insuficiente su análisis y opinión sobre el arte de esa región. Amaral, Aracy. “Marta Traba: décadas vulnerables”. En: Traba, Marta. *Marta Traba*. Op. Cit., p. 10

excluye del tiempo histórico para ubicarse en un tiempo mítico, cuya principal característica es el “inmovilismo”, concepto que Traba utiliza para identificar lo que sucede en el continente. “El pasado, el presente y el futuro, embretados en tal peculiar noción de tiempo se tiñen de situaciones americanas; el presente queda impregnado de arcaísmos y el porvenir resulta incierto, presente y futuro son como grietas por donde, como un brazo de mar, entra y sale sin cesar el pasado, con un ritmo obsesivo y recurrente.”¹²² La principal característica de este tiempo particular es el permanecer quieto ante todo cambio, asumir una atemporalidad que niega los vaivenes del tiempo presente, y que está representado en las obras de los artistas resistentes. “Las obras plásticas más originales que da el continente, las da en la medida en que el «movimiento es la inmovilidad». Un ojo pintado por Abularach, una naturaleza muerta de Fernando Botero, los «semejantes» de Szyszlo, son expresiones bloqueadas, que no devienen, que permanecen dura y tercamente opuestas a cualquier transformación.”¹²³ Las citas anteriores, claramente vienen a contradecir el enfoque interdisciplinario y más bien “sociológico” con el que Traba había articulado sus reflexiones, retomando un lenguaje de ribetes más poéticos, parte de su tradición más profundamente humanista y que se conecta con su pensamiento anterior de los años cincuenta.

En su defensa, pienso que para leer a Marta Traba hay que tener en cuenta el contexto inaugural en que se desarrolla su escritura. Ella es parte de una generación de críticos de arte que en esa época está por primera vez intentando articular una lectura sistemática e integradora del arte latinoamericano, y en este sentido es innegable que su sistema altamente teórico se alza con una impronta fundadora. Es la toma de posición combativa y militante que Traba asume, la que la hace escribir sobre la base de certezas que para las perspectivas actuales parecen desmesuradas. Sus marcadas oposiciones binarias, entre los centros dominantes y las periferias dependientes culturalmente, con el paso del tiempo se han ido desdibujando y aparecen hoy bastante difusas. Pero, como señala Pizarro, “...no se está escribiendo en una época de dudas sino en una época de revelaciones y cada texto pertenece inevitablemente a su momento.”¹²⁴ De esta manera, las contradicciones en el pensamiento de Traba tienen una limitación histórica y

¹²² Traba. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 138

¹²³ *Ibíd.*, p. 75

¹²⁴ Pizarro. “Marta Traba: resistencia y modernización”. Op. Cit., p. XXXII

epistemológica que indudablemente fue compartida por parte de la intelectualidad de ese momento. Es por eso que pienso que es necesario insistir en otorgarle un lugar destacado al trabajo pionero de Traba, dentro de un continente que hasta ese momento no se caracterizaba por una consolidada tradición crítica, no por lo menos en la crítica de artes visuales. Como señala Ramírez, hay que rescatar que,

“...el proyecto latinoamericanista de Marta Traba se basó en la necesidad de crear una tradición que no sólo fuera artística, sino también crítica y metodológica. Montó ella un modelo de praxis crítica en países donde las posibilidades de la crítica no superaban los lindes del «comentador», del «cronista», o bien del «periodista de suplemento cultural». Su más notable aporte en este campo radica en su tentativa de situar la problemática de una estética para América Latina en la médula de una realidad sociopolítica de la cual no es posible escapar.”¹²⁵

A pesar de lo anterior, lo que continúa siendo problemático es que en cierta medida esta mixtura de dos aspectos bastante irreconciliables entre sí –su postura más concreta y regionalista, junto con otra esencialista y mítica- enrarece la potencia que se le puede otorgar al proyecto crítico de Traba y es quizás, el mayor escollo con que nos encontramos para poder reconsiderarlo desde parámetros actuales. Sin embargo, pese a estas limitaciones, que por cierto no se pueden soslayar, pienso que hay ciertos aspectos dentro de su propuesta que son pertinentes de reivindicar y que, puestos en tensión con otras propuestas más contemporáneas –como es el caso de la escritura de Nelly Richard-, podrían resultar útiles para pensar posibles salidas a las escrituras actuales. En la tercera parte de esta investigación, volveré sobre la obra crítica de Marta Traba para revisar la pertinencia de rescatar su propuesta en la actualidad.

¹²⁵ Ramírez. Op. Cit., p. 50

SEGUNDA PARTE: EL PROYECTO DE ESCRITURA DE NELLY RICHARD

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FIGURA DE NELLY RICHARD

Frente a la tarea de abordar la escritura crítica de Nelly Richard, nos enfrentamos a un desafío bien distinto en comparación con el caso de Marta Traba. La diferencia fundamental se debe a que Richard continúa actualmente siendo una parte vigente y activa dentro de los debates intelectuales, tanto chilenos como internacionales, lo que problematiza cualquier intento de hacerse cargo de la totalidad de un trabajo que sigue en marcha. Esto además tiene como consecuencia que, a pesar de la importancia que ha tenido su discurso dentro de la escena cultural chilena de los últimos treinta años, no se encuentren estudios que lo abarquen de un modo más global. La mayoría de los ensayos y artículos que existen analizan y comentan su obra de manera fragmentaria, en función de ciertas polémicas o a partir de coyunturas específicas, y son escasos los materiales que se preocupan de su figura y de su vida.

A pesar de estos escollos, o más bien, motivada por estas ausencias, me parece necesario intentar realizar una lectura del proyecto crítico de Nelly Richard, aunque sólo sea de un modo parcial. Para los objetivos de esta investigación, me interesan particularmente sus reflexiones sobre las artes visuales que se inician en torno a ciertas producciones chilenas que ella agrupó bajo la categoría de “escena de avanzada”, reflexiones que posteriormente se desplazan hacia el ámbito más general del arte en América Latina.

Antes de entrar derechamente a analizar algunos de sus principales planteamientos, coordenadas y estrategias, es pertinente realizar un breve perfil de su figura que trate de explicar algunos hitos dentro de su trabajo y que delimite ciertos puntos en su pensamiento, que considero necesarios tener en consideración a la hora de enfrentar su escritura.

Richard nació en Francia, donde además realizó sus estudios formales en literatura moderna en la Université de La Sorbonne-Paris IV. Se radicó en Chile en 1970, donde inició su participación en la escena artística chilena cuando se desempeñó como

colaboradora del Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido en ese entonces por Nemesio Antúnez¹²⁶, trabajo que perduró hasta el golpe militar de 1973.

Después de un breve receso, producto de la conflictiva y traumática situación que vivía el país, asumió un rol mucho más activo en el proceso de rearticulación del campo de las artes visuales, siendo parte de diversas instancias y asumiendo varios roles que la convirtieron rápidamente en una de las personalidades más prominentes en el medio.

Junto a los artistas Carlos Leppe y Carlos Altamirano conformó un grupo de trabajo con el que se hizo cargo de la programación de varias galerías alternativas en Santiago (Galería Cromo, Galería Cal y Galería Sur), que surgieron en la segunda mitad de la década de los setenta y que se caracterizaron por organizar algunas de las exposiciones y presentaciones artísticas más emblemáticas del periodo. Desde esas plataformas colaboró en la edición de catálogos, documentos y revistas que sirvieron de soporte a su pensamiento, así como también fue parte de la organización de seminarios y debates en torno a las exposiciones que se realizaban.¹²⁷

Entre algunas de las escrituras más relevantes de Richard de esa época se encuentran su intervención en 1976 en la publicación de *V.I.S.U.A.L. Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn*, con un ensayo motivado por las obras y el catálogo de la exposición *Delachilenapinturahistoria* del artista Eugenio Dittborn realizado ese mismo año.¹²⁸ Ésta es la primera publicación en Chile que da lugar a una nueva escritura sobre arte y que inaugura nuevas formas de relación de trabajo crítico entre artista y teórico¹²⁹, cuestión sobre la que me detendré más adelante. En la misma

¹²⁶ Su trabajo de colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes estaba relacionado con su participación en la grabación de un programa en la Radio Universidad de Chile llamado “Ojo con el arte”. Entrevista a Nelly Richard realizada por Federico Galende y publicada en: *Filtraciones I: conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)*. Santiago de Chile: ARCIS, 2007, p. 185

¹²⁷ En su paso por la Galería Cromo, Richard participó de la edición de una serie de catálogos donde su escritura compartió el espacio con otras voces prominentes de la época como la de Enrique Linh, Adriana Valdés y Cristián Huneeus, entre otros. Después del cierre del lugar, se trasladó a la Galería Cal donde colaboró en la publicación de cuatro números de la revista con el mismo nombre de ese espacio. En 1980 se hace cargo por un año de la programación de la Galería Sur. Honorato, Paula. *Recomposición de escena 1975-1981: 8 publicaciones de artes visuales en Chile*. Disponible en: www.textosdearte.cl

¹²⁸ Richard fue invitada a publicar el texto “Delachilenapintura, historia, recorrido”. *V.I.S.U.A.L. Dos textos de Nelly Richard y Ronald kay sobre 9 dibujos de Dittborn*. Santiago de Chile: Galería Época, V.I.S.U.A.L., 1976. Sin embargo, esta no es la primera incursión de Richard en la crítica sobre arte, ya en 1974 había escrito para los catálogos-folletos de las exposiciones *Seis aproximaciones al surrealismo en Chile* en el Instituto Chileno-Francés de Cultura y para Carlos Leppe en la Galería Imagen.

¹²⁹ Honorato. Op. Cit.

línea está la edición en 1980 del libro *Cuerpo correccional*¹³⁰ sobre los trabajos de Carlos Leppe (entre 1974 y 1980), obra crítica con un marcado carácter experimental donde la escritura funciona con independencia de la obra, adquiriendo un valor literario-teórico en sí mismo.

Pero será en 1986 cuando Richard publique su libro más conocido, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*¹³¹, quizás una de las escrituras sobre el arte del periodo más influyente, debido a las múltiples discusiones y debates que posteriormente desató.¹³² El texto es publicado en el extranjero, antes que en Chile, como un número monográfico de la revista australiana *Art & Text*, especializada en temas artísticos.¹³³ Me parece muy significativo este hecho, ya que demuestra la intención estratégica de Richard de inscribir su escritura en un contexto internacional, con la intención de poner la atención extranjera sobre lo que había sucedido en el campo artístico chileno durante la dictadura, ampliando, de esta manera, las fronteras de ingerencia de su discurso. La distribución posterior de este libro y el hecho de que fuera una edición bilingüe permitió su circulación en diversos circuitos académicos como por ejemplo el estadounidense.

Por lo demás, hay que consignar, como señala Justo Pastor Mellado, que Richard es la primera agente cultural dentro del medio local que abrió puertas y estableció los contactos que posibilitaron que algunos artistas chilenos –y por cierto su propia escritura– tuvieran visibilidad en las redes artísticas internacionales.¹³⁴ En este sentido, cabe mencionar la importancia que tuvo la publicación en 1981 de un artículo de su autoría en la prestigiosa revista italiana *Domus*¹³⁵, así como también, su participación precursora en

¹³⁰ Richard, Nelly. *Cuerpo correccional*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1980.

¹³¹ Richard, Nelly. *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Ediciones Art & Text, 1986.

¹³² En el año 2007 el libro fue reeditado y acompañado del documento de un seminario organizado por la FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), en el que se discutió el libro, y donde participaron Adriana Valdés, Pablo Oyarzún, Bernardo Subercaseaux, José Joaquín Brunner, Norbert Lechner, entre otros. Esta es una de las primeras instancias que dan cuenta de la recepción y debate que generó el texto. Originalmente publicado en: *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1987.

¹³³ La publicación es el resultado de la gestión del artista Juan Dávila en Australia. Fue lanzado en el Museo de Sydney y luego presentado en el Museum of Modern Art de Nueva York. Por esta razón el texto principal está en inglés y es acompañado de imágenes de las obras a las que hace alusión. Al final del libro y en un formato más reducido está la traducción al español.

¹³⁴ Mellado, Justo Pastor. “Seis claves para la plástica de fin de siglo”. En: *Dos textos tácticos*. Santiago de Chile: Eds. Jemmy Button Ink, 1998, p. 18

¹³⁵ El artículo se titulaba “Dal cile sul cile” y fue parte del número 618 de *Domus*, publicado en abril de 1981.

su doble papel de curadora y crítica de arte, de las selecciones chilenas (no oficiales) que fueron enviadas a las Bienales de París en 1980 y de Sidney en 1982.¹³⁶

Volviendo a *Márgenes e instituciones*, es desde esta escritura que ingresa la categoría de “escena de avanzada” al vocabulario académico y cultural chileno (y también internacional), denominación que establece Richard para referirse a una serie de obras y de textos de corte neovanguardista y deconstructivo que emergen hacia finales de los años setenta. Esta denominación ya había sido delineada por ella en un ensayo anterior en 1981, *Una mirada sobre el arte en Chile*, un boceto de lo que será después su libro de 1986.¹³⁷

Otro punto necesario de destacar es la importancia de que Richard provenga de los estudios literarios, porque es algo que claramente ha influido en su manera de afrontar lo artístico. Como ella señala, “Mi formación es más bien literaria; y para ser honesta, confieso de partida que mi preparación como crítica de arte ha sido completamente asistemática, y que me relaciono con las disciplinas tradicionales que suelen instruir dicha preparación (la historia del arte o la estética) de manera totalmente informal.”¹³⁸ Esta informalidad que se menciona en la cita le abrió la posibilidad de escribir con una mayor libertad, desarrollando lo que ella ha llamado un “pensamiento «en vivo», sin ataduras disciplinarias”¹³⁹, que al encontrarse fuera de los marcos normativos universitarios, le permitió expandir, junto a otras escrituras desarrolladas en la época de

¹³⁶ Para la Bienal de Sidney Richard no sólo fue la responsable de la selección del envío sino que además fue invitada, en calidad de crítica de arte, por el mismo evento a dictar un ciclo de seis conferencias sobre “Culturas periféricas” y “La situación del arte en Chile” en diversas universidades australianas. Sobre sus intervenciones en ambas Bienales ver las entrevistas: Richard, Nelly. “Bienal de Sydney 1984: la participación de Chile en Australia”. En: *Revista Mundo* n°21, agosto 1984; Richard, Nelly. “Los chilenos en la Bienal de París 1982”. En: Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1988. Originalmente publicado en la revista *Pluma y Pincel* n°2, enero de 1983. Todas estas instancias de participación internacional fueron posibles gracias a una red de alianzas solidarias establecidas por Richard a partir de una serie de contactos personales. Sobre los detalles de estas gestiones, así como las tensiones y discusiones que los envíos internacionales produjeron en el espacio local ver: Varas, Paulina. “De la vanguardia artística chilena a la circulación de la *escena de avanzada*”. Disponible en: <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/de-la-vanguardia-artistica-chilena-a-la-circulacion-de-la-escena-de-avanzada/>

¹³⁷ Richard, Nelly. *Una mirada sobre arte en Chile: octubre de 1981*. Santiago de Chile: s. n., 1981. Es posible encontrar otro texto de Richard, publicado tan sólo unos meses antes, que también sirve como antecedente de la configuración de su concepto de “escena de avanzada”. Ver: “Postulación de un margen de escritura crítica”. En: Richard, Nelly y Mellado, Justo Pastor. *Inter / medios*. Santiago de Chile: s/f, junio, 1981.

¹³⁸ Richard, Nelly. “Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo”. En: *Aisthesis*, N° 21, Santiago de Chile, 1988, p. 25

¹³⁹ *Filtraciones I*. Op Cit., p. 201

la dictadura, los límites formales de la crítica de arte. Esto se debe también a que su trabajo como crítica durante este periodo no respondió a una profesionalización del ejercicio, en cuanto no se produjo en función de encargos ni retribuciones económicas, sino que más bien estuvo motivado por un compromiso vital y teórico con las obras de las que decide hacerse cargo.¹⁴⁰

Asimismo, la influencia del campo literario se hace presente en las referencias teóricas que convoca en su discurso para hablar sobre arte:

“Mi campo de referencias (o más difusamente: de lectura) está compuesto por el personal ensamblaje de fragmentos de teoría principalmente derivados del contexto postestructuralista. Pienso que la red de pensadores que incluye a figuras como las de Foucault, Derrida, Lacan, Barthes, Kristeva, etc., articula las condiciones ya indispensables para enmarcar cualquier proyecto de trabajo crítico.”¹⁴¹

Estos referentes, que se podrían ubicar más ampliamente dentro de un marco epistemológico “posmodernista”, no sin ciertos reparos por parte de Richard, como veremos más adelante, incluyen a la filosofía, el psicoanálisis, la semiología, la crítica feminista y la teoría del arte, modelos de pensamiento de los que ella ha destacado su acento “antihumanista”¹⁴², y que han hecho que su discurso se caracterice por ser transdisciplinario.

A pesar de que hasta este momento el trabajo de Richard está enfocado especialmente en el campo de las artes visuales, lugar en el que encontró una coyuntura con el suficiente rendimiento crítico para iniciar su proyecto de escritura, con el tiempo éste se irá trasladando hacia otras preocupaciones más amplias dentro del ámbito sociocultural, convirtiéndose así, en una de las primeras intelectuales dedicada a la crítica cultural en Chile. Con relación a lo anterior, ya en 1988 declaraba:

“Tampoco el nexo al objeto de arte como estructurante de mi discurso crítico me llega a resultar definitivo; su motivación podría ser hasta transitoria o, al menos, *transitante*, ya que, a medida que las problemáticas inicialmente generadas en un determinado campo de creación o focalizadas en torno a un determinado núcleo de producción se van modificando en posiciones e intensidad, el mismo aparato crítico es –en mi caso– tentado

¹⁴⁰ Honorato. Op. Cit. Además de los textos ya mencionados, durante este periodo Richard participó con su escritura en la publicación de otros libros y catálogos asociados a artistas de la “escena de avanzada” como por ejemplo: *Tránsito suspendido: versión residual de la historia de la pintura chilena*, catálogo de la exposición de Carlos Altamirano (1981); *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe*, catálogo de la exposición de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Carlos Leppe (1985); *Desacato*, libro sobre la obra de Lotty Rosenfeld (1986).

¹⁴¹ Richard. “Las coordenadas de producción...” Op. Cit., p. 25

¹⁴² *Ibíd.*, p. 25

a dejarse provocar e impulsar por ese movimiento de reubicación y por la nueva energética contenida en sus desplazamientos.”¹⁴³

La teoría feminista, el tema de la memoria, los estudios de género y culturales, la discusión sobre la posmodernidad, son algunos de los nuevos espacios donde se han ido desplegando sus reflexiones, publicando a partir de 1989 algunos libros sobre estos temas como por ejemplo; *La estratificación de los márgenes*, *Masculino/femenino*, *La insubordinación de los signos* y *Residuos y metáforas*.¹⁴⁴ Según ella, “...ese mismo zigzag habla de lo que llamamos crítica cultural, que son saberes fronterizos que nacen de la intersección de disciplinas, entre el debate académico y el de fuera de la academia.”¹⁴⁵

Dentro de estas temáticas, uno de los puntos que Richard ha consignado como central, y que me interesa particularmente para el desarrollo de esta investigación, tiene que ver con la atención que le concede a los intercambios de información y las relaciones desiguales que se establecen entre las culturas centrales y las culturas periféricas. “Pienso que debido al mismo corte biográfico que me ha hecho trasladarme de un país a otro, me he vuelto particularmente perceptiva a esa problemática de la transferencia cultural y de sus desequilibrios de identidad.”¹⁴⁶ Lo anterior afecta diversos ámbitos culturales, entre ellos, el pensamiento sobre el arte producido en América Latina. En este sentido Richard ha comentado:

“Si tuviera que definir una posible línea de fuerza o tensión como eje de mi proyecto de trabajo crítico, señalaría aquella que tiene que ver con ese problema de la relación entre cultura superior o dominante (productora de modelos) y subculturas dominadas (condenadas a la imitación o copia de esos modelos), aplicada tanto al mapa geográfico de las divisiones de poder –imperialismo o colonialismo- traducido a países o continentes, como el mapa sociosimbólico de las divisiones de sexo traducido a géneros de identidad...”¹⁴⁷

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 25

¹⁴⁴ *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993. *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 1994. *Residuos y metáforas: (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. Éste último libro fue escrito gracias a beca de la Fundación Simon Guggenheim que le fue otorgada a Richard en 1996.

¹⁴⁵ Richard, Nelly. “Inventar las fuerzas de cambio”. Palabras para la presentación del volumen *Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes del borde* del Fondo Editorial Casa de las Américas. Disponible en: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4768>

¹⁴⁶ Richard. “Las coordenadas de producción...” *Op. Cit.*, p. 28

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 28

Parte importante del proyecto de expansión de su discurso hacia otros campos de lo cultural se concretiza en 1990 cuando funda, a la vez que ejerce como directora, de la *Revista de Crítica cultural*, espacio de intensa producción ensayística y teórica a nivel nacional y latinoamericano, que en sus comienzos fue generador de importantes discusiones en torno al clima de transición a la democracia que reinaba en el país. La revista se transforma, así, en una parte fundamental e inseparable del “itinerario crítico”¹⁴⁸ de Richard durante los 18 años que estuvo en circulación.

En este nuevo escenario postdictadura la autora ha encontrado nuevas tribunas desde las cuales difundir su pensamiento, como el asumir funciones académicas en la Universidad ARCIS, donde, entre otras actividades, actualmente dirige el Magíster de Estudios Culturales.

Nelly Richard ha destacado en los medios intelectuales en los que se ha desenvuelto por el carácter disruptivo y provocativo de un pensamiento apasionado por posicionar sus ideas y forjar debates. Como ha señalado en relación con su participación dentro de la escena artística durante la dictadura: “...yo defendía una especie de crítica militante, una militancia crítica, que buscaba producir ciertos efectos en torno a las obras y los textos que suscitaban antagonismos y confrontaciones de posturas en un determinado contexto de recepción socio-cultural.”¹⁴⁹ De esta manera, para ella la crítica de arte tiene la necesidad de asumir la arbitrariedad del punto de vista desde el cual se está escribiendo y también el contexto singular desde el que se produce un pensamiento que está conscientemente situado. “De ahí –para mí- la necesidad o el interés de una aproximación sociocontextual al fenómeno creativo, que integre a su lectura de la obra las coordenadas de significación social, cultural, ideológica, que rigen su entorno y que esa obra reprocessa.”¹⁵⁰

Debido a la extensión y cantidad de libros, ensayos y artículos que Richard ha publicado, y que sigue actualmente publicando, me concentraré específicamente en estudiar ciertos textos que me parecen claves en la articulación y ampliación de su pensamiento y que abarcan a la producción visual desde una perspectiva más amplia y

¹⁴⁸ Richard. “Inventar las fuerzas de cambio”. Op. Cit.

¹⁴⁹ *Filtraciones I*. Op Cit., p. 190

¹⁵⁰ Richard. “Las coordenadas de producción...” Op. Cit., p. 28

teórica.¹⁵¹ Estos textos pertenecen a lo que podríamos denominar, un primer momento de su escritura, que va aproximadamente desde finales de los años setenta hasta mediados de los años noventa, momento en que su atención está focalizada especialmente en problemáticas propias del campo artístico.

LA ESCENA DE AVANZADA

Será la especificidad del contexto político-social chileno durante los años de la dictadura, el elemento determinante que escenifica a un conjunto de producciones tanto plásticas como escriturales, desarrolladas entre los años 1977 y 1982, que Nelly Richard agrupa bajo la categoría de “escena de avanzada”.¹⁵²

Ya se señaló que esta categoría es puesta en circulación con la publicación de *Márgenes e instituciones* en 1986, libro en donde Richard no sólo organiza y comenta dichas producciones, sino que despliega una perspectiva más teórica para abordar de un modo más global y sistemático los procesos experimentados por el campo de las artes visuales de la época.

Como el texto está desfasado de la inmediatez de las manifestaciones a las que está aludiendo, “escena de avanzada” es utilizada para referirse a un fenómeno del pasado al cual Richard le atribuye una voluntad programática, al unir bajo esta denominación en común, una serie de prácticas que se desarrollaron separadamente, pero que son articuladas por primera vez como un conjunto dentro de su discurso.

Lo interesante de la denominación “avanzada”, es que desde ésta Richard toma distancia de otros conceptos como neovanguardia, pertenecientes al lenguaje del discurso

¹⁵¹ Es necesario aclarar que me concentraré en el análisis de algunos ensayos de Richard que poseen un carácter más bien teórico, dejando de lado otros que presentan un giro más experimental y que debido a su complejidad requerirían de un estudio más específico, lo que excede las posibilidades y objetivos de esta investigación.

¹⁵² Hay que consignar que Richard en escritos posteriores también se ha referido a este conjunto de producciones como “nueva escena”. Sin embargo, me parece mucho más significativa la denominación “escena de avanzada” porque es la que ha prevalecido mayoritariamente en otros estudios sobre arte chileno. De igual manera, es necesario señalar que aunque en *Márgenes e instituciones* ella no es muy explícita sobre la producción literaria que acompañó a las obras y textos, posteriormente, en otros escritos en los que reflexiona sobre la “avanzada”, incluye algunas prácticas literarias dentro de esta categoría. Ver: Richard, Nelly. “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia”. En: *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Op. Cit., p. 53

artístico internacional, en un gesto que apela a la particularidad del contexto local en que se producen las obras. Como señala: “Estas prácticas de arte chileno poseen, entonces, un significado específico y diferencial, que precisa su distancia al conocimiento heredado de sus antecedentes internacionales: body art, arte sociológico o arte de la comunicación, etc.”¹⁵³ Así, con esta denominación Richard le otorga claramente un carácter situado a las producciones a las que está haciendo referencia y asume ese punto de vista para abordarlas.

Ahora bien, el contexto social y cultural de los años referidos a grandes rasgos sería el siguiente: tras el quiebre político-institucional de 1973, se produce una desarticulación del campo cultural. La mayoría de los espacios universitarios son desmantelados, los organismos oficiales del arte (como museos y algunas galerías) son intervenidos y muchos de los artistas que lideraban la escena plástica hasta ese momento, fueron encarcelados y/o exiliados. Ante la coyuntura de intervención oficialista a toda la producción cultural, mediante la censura en todas sus formas, surgirán, a pesar de todo, algunas iniciativas de rearticulación de nuevos circuitos artísticos. Como expone Paula Honorato: “Durante los tres primeros años que siguen al golpe militar, la escasa actividad pública que se da en la campo de las artes visuales proviene de tres tipos de espacios diferentes. Aquellos ocupados por la oficialidad cultural, los que funcionaron por iniciativas de privados y los institutos binacionales al amparo de las embajadas.”¹⁵⁴ Con el paso del tiempo, se fueron sumando otros espacios que ampliaron las posibilidades del campo. “...a pesar de estas circunstancias adversas, en este periodo ocurren ciertos eventos sustanciales para el arte chileno que señalan una nueva configuración del circuito artístico al margen de la oficialidad.”¹⁵⁵

Entre los eventos mencionados se encuentran las producciones de la “avanzada”, cuya especificidad en relación con otras tentativas de rearmar el campo cultural¹⁵⁶ es que,

¹⁵³ Richard. *Margins and institutions*. Op. Cit., p. 120

¹⁵⁴ Honorato. Op. Cit.

¹⁵⁵ *Ibíd.* Entre algunas de estas iniciativas se encuentran la exposición *Goya contra Brueghel* de Eugenio Dittborn y *El happening de las gallinas* realizado por Carlos Leppe. Ambos eventos son realizados en la Galería Carmen Waugh en 1974.

¹⁵⁶ Dentro de esto se puede considerar el trabajo realizado entre 1974 y 1984 por el Taller de Artes Visuales, también conocido como Taller Bellavista que reunió a una serie de artistas asociados al desarrollo del grabado que provenía de la tradición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y que estaban identificados con el discurso del Partido Comunista. El grupo formó parte activa de los debates en torno al grabado y la fotografía en las artes visuales de la época. Entre las actividades más destacadas que

según Richard, operaron al *margen* tanto de la nueva institucionalidad impuesta por el régimen militar, como de los discursos partidarios de oposición con respecto al papel de cultura.

“...la «avanzada» ha ocupado una singular posición de no calce en la escena de recomposición socio-cultural chilena; posición que por supuesto la sitúa contra el régimen, pero también al margen de las organizaciones de la cultura dominante subordinada a los imperativos de enfrentamiento ideológico que guían los movimientos opositores.”¹⁵⁷

Lo que Richard plantea es que como consecuencia brutal del golpe de Estado, se produce un quiebre de todo marco de experiencias sociales y políticas, lo que fractura también los modelos de representación configurados por el lenguaje que nombra esas experiencias. Esto, según la autora, generaría una crisis de inteligibilidad de la realidad y una dislocación de la noción del sujeto.

“Sin duda que la peculiaridad de esa escena se debe a la especificidad de las circunstancias en las que ha debido producirse. Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba –para el sujeto chileno- el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulando ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado.”¹⁵⁸

Desde su perspectiva, la “avanzada” formaría parte de la necesidad de revisar y reinventar el lenguaje para articular nuevas formas de apropiación y resignificación de lo real, nuevos marcos de sentido, desde otros modelos que muestran lo obsoleto de los relatos anteriores incapaces de hacerse cargo de estas múltiples fracturas.

“De ahí entonces la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo, dentro del arte, por una escena que se pone en movimiento impulsada por la necesidad de revisarlo todo, sometiendo cada recurso a comprobación; necesidad de reconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusionismos.”¹⁵⁹

Entre las producciones pertenecientes a esta nueva escena se encontraban las obras de artistas como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Catalina Parra, Carlos

organizaron se pueden encontrar el seminario “La inclusión de la fotografía en el arte chileno” realizado en 1980 y “Seminario de la interpretación de la coyuntura plástica” en 1983. Estas instancias de discusión motivaron la producción crítica de Richard y de otros críticos. *Ibíd.*

¹⁵⁷ Richard. *Margins and institutions*. Op. Cit., p. 121

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 119

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 119

Altamirano, Juan Dávila, Elías Adasme, el CADA (colectivo de acciones de arte)¹⁶⁰, entre otros. Examinadas estas obras en conjunto marcan, durante el momento en que fueron producidas, una aceleración, quizás la más radical e intensa, en el régimen de las modernizaciones artísticas que el campo artístico chileno experimentó durante la segunda mitad del siglo XX.¹⁶¹ Son prácticas que tienen en común una potente autorreflexividad estética, a la vez que amplían la experimentación con los géneros y las técnicas. Así, entre los nuevos soportes y medios utilizados se encuentran por ejemplo el cuerpo y la ciudad, lo efímero de las acciones de arte, el collage y el dispositivo cinematográfico del montaje, a la vez que se produce una profunda reflexión sobre los mecanismos de reproductibilidad técnica, como el grabado, la fotografía y el video.

El discurso de Richard se concentra en analizar este tipo de lenguajes con un evidente carácter rupturista y trasgresor, en menoscabo de otros más convencionales. En este sentido, dentro de estas nuevas problemáticas que las obras de la “avanzada” reflexionan, uno de los puntos que la autora destaca es la fuerte impugnación que se le hace a la tradición artística, principalmente a la pintura¹⁶², mostrando la caducidad de los medios que operaban hasta entonces en el arte, incapaces de asumir el nivel de experimentación formal propuesto por estas nuevas prácticas. “Necesidad entonces de acabar con lo presupuestado como lo definitivo por esa tradición: de cuestionar, por ejemplo, la invariabilidad de las reglas de producción que tiñen las obras a la unicidad de un género y de replantear las convenciones ligadas a sus delimitaciones de soportes o formatos.”¹⁶³

Uno de los ejes centrales de argumentación dentro de *Márgenes e instituciones* que sirve para justificar la distancia que establecen las obras de la “avanzada” con la

¹⁶⁰ Colectivo artístico conformado por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita.

¹⁶¹ Siguiendo la hipótesis planteada por Pablo Oyarzún de que la evolución del arte chileno desde finales de los años cincuenta puede ser comprendida como una serie de modernizaciones. Oyarzún, Pablo. “Arte en Chile de veinte, treinta años”. En: *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones La Blanca Montaña, 1999, p. 194

¹⁶² Si bien la pintura como un medio tradicional es altamente cuestionada por Richard, es necesario apuntar que dentro de su denominación “avanzada” ella hace algunas excepciones, como por ejemplo, incluir la obra pictórica de Juan Dávila, sobre la que ella escribió en un par de publicaciones. Se trata de un tipo de obra más conceptual que parodia y desmonta los límites del género. Ver: Richard, Nelly. *La cita amorosa: (Sobre la pintura de Juan Dávila)*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1987. Richard, Nelly y Buntinx, Gustavo. *El fulgor de lo obscuro*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1988.

¹⁶³ Richard. *Margins and institutions*. Op. Cit., p. 120

tradición artística, es la “dimensión de corte” que la escritura de Richard les atribuye; “La secuencia de obras que marcan el comienzo de un nuevo periodo de reformulación de la imagen dentro del campo de arte chileno (1977), irrumpe con una fuerza que denuncia la carencia de un aparato crítico susceptible de pensar esas obras en su correspondiente dimensión de corte.”¹⁶⁴ Lo anterior sería un efecto directo de las fracturas de los marcos de sentido producidos por el contexto político y social, lo que generaría el efecto de una puesta en crisis de cualquier proyecto que intente enmarcar esas nuevas producciones en una relación de continuidad con las prácticas anteriores.

Asociado a esto, es interesante mencionar que en un breve texto, publicado en una revista en 1979, Richard ya proponía que las obras de la “avanzada” (aunque en ese momento aún no las había conceptualizado como tal), estaban provocando una “ruptura entre el arte y su historia”.¹⁶⁵ Para la autora, el nuevo arte chileno no puede ser insertado en cuanto continuación de un proceso progresivo ya que, “...no acontece disciplinariamente como etapa previsible (es decir, gestada por otras anteriores) dentro de la historia del arte, sino que acontece sorpresivamente, desarraigadamente, dentro de la Historia.”¹⁶⁶

Esta ruptura con la tradición supone un quiebre con todas las representaciones de la historia que existían hasta ese momento (de la historia del arte y también de lo histórico en un sentido más amplio); tanto la “Historia” oficial del régimen militar, aquella con mayúscula y que encarnaba el relato de los vencedores; como aquella contra oficial, la de las víctimas (postura representada por la izquierda), que buscaba la prolongación de una historicidad como una forma de rearticular su proyecto roto por el golpe militar.

Es posible rastrear una continuación de estas reflexiones, lo que indica que la problematización de la “historia del arte chileno” es uno de los elementos constantes que encontramos dentro del proyecto de Richard. Dos años después, como una respuesta a la publicación de una historia del arte local, *La pintura en Chile* de Gaspar Galaz y Milan

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p.133.

¹⁶⁵ Richard, Nelly. “El arte en Chile: una historia que se recita, otra que se construye”. En: *Revista Cal* n°2. Santiago de Chile, 1979, p. 12

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 12

Ivelic¹⁶⁷, aparece en la revista *La Separata* un provocativo artículo de su autoría.¹⁶⁸ En él cuestiona fuertemente uno de los capítulos del libro en donde los autores han decidido incluir diversas manifestaciones de “vanguardia” desarrolladas en los últimos años.¹⁶⁹

Para Richard, *La pintura en Chile* es una renovación, o más bien una puesta al día, de otros proyectos anteriores de sistematización de la práctica artística chilena, que tiene en común una noción monumental y trascendente de la “Historia”, entendida como destino de la obra en tanto bien patrimonial. “Comenzaría diciendo que «La Pintura en Chile» de Galaz e Ivelic, cifra –en la monumentalidad de su presentación como libro- las ansias de su constitución como Historia; finalmente estatuida en el parentesco editorial de las demás Historias del Arte con las cuales comparte esa monumentalidad, lo genérico de ese discurso, y dignificada en ese parentesco.”¹⁷⁰

Pero lo que en su artículo más le cuestiona al libro es que en éste se produce una operación de inscripción de estas prácticas vanguardistas dentro de la tradición del arte “nacional”, operación que se establece a partir de un modelo de historia (rectilínea y de avance uniforme) que pone a todas las obras (desde la colonia hasta al presente) en una relación secuencial. “«La Pintura en Chile» delata su afán acaparador al no dejar fuera de ella –fuera del cerco de su recolección- a ninguna manifestación chilena por precoz que sea, por refractaria que sea a su propia inscripción...” De lo anterior se desprende que desde su punto de vista, la deficiencia fundamental del libro pasa por intentar “normativizar” dentro de un proceso homogéneo, manifestaciones que por su carácter rupturista se niegan a ello. “Nos sorprendemos así de la alineación de esas prácticas en una continuidad historiográfica cuyo estatuto supuestamente contestan en cuanto la vanguardia se reconoce en la cisura –en lo discontinuo, en el ejercicio del corte.”¹⁷¹

¹⁶⁷ Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan. *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*. Op. Cit.

¹⁶⁸ Richard, Nelly. “«La Pintura en Chile» de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno”. En: *La Separata n°1*. Santiago de Chile, abril de 1981.

¹⁶⁹ El capítulo en cuestión se titula “Nuevas alteraciones en la representación visual” y incluye diversas prácticas como el video arte, el conceptualismo y las acciones de arte, inclusión que a primera vista resulta bastante contradictoria en un libro cuyo título pone énfasis exclusivamente en el medio pictórico. Hay que consignar que en el segundo número de la misma revista Galaz e Ivelic publicaron una defensa a esta impugnación de Richard. “Galaz-Ivelic responden”. En: *La separata n°2*. Santiago de Chile, mayo de 1982.

¹⁷⁰ Richard. “«La Pintura en Chile»...” Op. Cit., s/n En relación al parentesco con otras Historias del arte monumentales Richard se está refiriendo en particular a la *Historia de la pintura chilena* de Antonio R. Romera publicada en 1951.

¹⁷¹ *Ibíd.*

Me parece importante resaltar que en este alegato específico, lo que Richard está proponiendo de un modo incipiente en 1981, es que estas prácticas artísticas deben ser ubicadas fuera de toda legitimación institucional –al margen-, en este caso particular de la historiografía tradicional. Por lo demás, podemos detectar en estas afirmaciones citadas, una marcada intención por establecer una separación radical entre sus planteamientos y otros discursos sobre arte chileno que emergen en esta misma época.

Quisiera insistir en la “figura del corte” instalada por Richard, cuestión que subyace en toda la discusión que se ha venido desarrollando y que forma parte central de su configuración de la “avanzada”, especialmente en *Márgenes e instituciones*. Lo significativo es que esta figura, en el fondo, opera como una potente estrategia de posicionamiento, no sólo de las obras, sino de su propio proyecto. El estatuto inaugural e innovador que les atribuye a dichas obras (que debido a su carácter experimental y vanguardista, supuestamente no tendrían filiaciones precedentes dentro del espacio artístico local¹⁷²), funciona como un argumento que se hace extensivo a su propia escritura pionera; aquella que articula a esas producciones como una escena conjunta.¹⁷³ Esta eficaz estrategia de demarcación territorial ha tenido como consecuencia que la personal interpretación que Richard hace sobre esta coyuntura ocupe, hasta el día de hoy, un lugar privilegiado dentro del medio cultural del país, convirtiéndose en un referente ineludible en los debates sobre la plástica chilena de los últimos treinta años, ya que, como certeramente argumenta Andrea Giunta, todos los cuestionamientos que se le han realizado (incluyendo a la legitimidad del concepto de “escena de avanzada”), han

¹⁷² Este es un punto que puede ser bastante discutido, pues algunos críticos han apuntado que previo al golpe militar existían algunos antecedentes de prácticas artísticas de carácter experimental que presentaban algunos de los rasgos que Richard destaca en las obras de la “avanzada”. Sobre este tema ver: Longoni, Ana. “Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile”. En: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (Eds.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001, p. 267

¹⁷³ El carácter programático que la escritura de Richard le otorga a las producciones pertenecientes a la “avanzada”, cuya denominación implica en cierta medida su organización en un frente artístico cohesionado, es otra de las cuestiones que han sido fuertemente criticadas en el medio nacional, tanto por artistas como por teóricos. Al respecto, como un ejemplo de estas impugnaciones, Honorato sostiene: “Sin desmerecer el papel fundamental que sus protagonistas han jugado en el arte chileno, los datos históricos y los testimonios dan cuenta de una escena desmembrada que tiene tantos puntos de encuentro como de desencuentro. En este sentido, el concepto de «Escena de avanzada», establecido por Nelly Richard (...) si bien, facilita la comprensión general de ciertas líneas de trabajo que se dan contiguamente, omite el clima de encierro existente, lo reducido del círculo y las disputas entre ellos. En definitiva, excluye aquellos factores pueriles que en gran medida impiden la formación de un frente de batalla con mayores posibilidades de tener injerencia en el arte internacional.” Op. Cit.

provocado, paradójicamente, el efecto contrario de confirmar su centralidad e importancia.¹⁷⁴

En relación con lo anterior, Pablo Oyarzún ha señalado que uno de los defectos que está presente en *Márgenes e instituciones* es que inevitablemente en el texto, el ejercicio crítico se convierte en *historia*.

“Este hecho me parece decisivo al punto de poder inferir de él la estructura general de la obra (...) pero ante todo el conjunto del *gesto* que Nelly Richard cumple en él: “...ese *gesto* complejo por el cual ella *rescata* la producción de la escena de «avanzada» (y se rescata a sí misma como su testigo más fiel, y como más que un simple testigo, ya lo decíamos), que viene a historizar indefectiblemente a esta «escena», a sancionarla, como pretérito, a convertirla, en testimonio de sí misma, con el efecto monumental que de ello, quiéraselo o no, se sigue.”¹⁷⁵

Lo apuntado en la cita de cierta manera viene a poner en entredicho las impugnaciones de Richard hacia la historia del arte, que analicé anteriormente. Me parece, sin embargo, que cualquier proyecto que intente sistematizar (y por ende historizar) las complejidades de una escena artística desde una perspectiva panorámica y teórica, corre siempre el riesgo de convertirse en una visión totalizante y monumental, y por cierto, excluyente.

Más allá de estas objeciones, que son pertinentes de mencionar, creo que es fundamental subrayar la gravitación del aporte realizado por Richard, pues con su trabajo emprendió la labor de darle forma y soporte a lo ocurrido en el ámbito artístico no oficial durante la dictadura. Esto fue lo que en gran medida posibilitó que las obras de esta nueva escena se legitimaran y se hicieran visibles, tanto en los circuitos locales como internacionales. Por eso, nuevamente citando a Oyarzún, cabe reconocer a su escritura como: “Decisiva, en fin, porque la «avanzada» de la que nos habla debe su existencia programática –si la consideramos como conjunto y magnitud, es decir, como cosa que mide y puede ser medida- en gran parte a su discurso.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ Giunta, Andrea. “Chile y Argentina: memorias en turbulencia”. En: *Pensar en/la postdictadura*. Op. Cit., p. 267

¹⁷⁵ Oyarzún, Pablo. “Crítica; historia”. *Escena de avanzada y sociedad*. Documento FLACSO N° 46. Publicado en: Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Eds. Metales Pesados, 2007, p. 162

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 161

EL LUGAR Y LAS FUNCIONES DE LA CRÍTICA DE ARTE

Como un punto de partida para comprender la manera en que Richard concibe el ejercicio de la crítica de arte, debemos recurrir a un artículo fundamental que expone las principales *coordenadas* que sitúan su trabajo.¹⁷⁷ En éste realiza una distinción entre dos modelos críticos a los que se opone severamente. Por una parte, cuestiona aquella escritura que asume lo artístico como una esfera totalmente desvinculada de lo social y que está sustentada en valores que califica como humanistas: "...la mitología del artista ligada a la tradición romántica o contemplativa, y (...) las nociones auráticas – en las que descansaba dicha tradición: expresividad, originalidad, genialidad, autenticidad, etc."¹⁷⁸ Se trata de un tipo de crítica más bien formalista y aparentemente neutral que "...postula la obra como entidad abstracta y autosignificante..."¹⁷⁹

Por otra parte, también se manifiesta en contra de,

"...una cierta sociología del arte que reduce la obra a la traducción mecánica de cómo las determinantes sociales e históricas se reflejan en un soporte que las expresa *homológicamente*; es decir, la crítica a ese determinismo del contenido que lleva la obra a «ilustrar» simétricamente referentes totalizadores tales como «historia» o «sociedad» de manera simplemente pasiva o reproductora."¹⁸⁰

Frente a estas maneras de abordar la producción artística, que asumen un punto de vista que podríamos denominar como "contenidista" (ya sea porque la obra posee un significado que debe ser develado, o bien porque sirve para ilustrar una realidad determinada), Richard postula que en su escritura sobre arte el énfasis está puesto en un análisis materialista que se concentra en las operaciones formales del lenguaje artístico. "Una postura que rechaza la transparencia o instrumentalidad de la forma subordinada a una jerarquía de significado, y privilegia en cambio el juego horizontal y pluralizador de los significantes."¹⁸¹

Pero, además, su discurso plantea que la escritura debe estar conscientemente situada, en cuanto tome en consideración las variantes contextuales en las que se inscribe

¹⁷⁷ Richard. "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo". Op. Cit.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 25

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 26

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 26

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 26

la obra, generando una lectura que “... integre su reflexión a las condiciones de producción y circulación social e ideológica del sentido, y subraye como la obra recoge y transforma las dominantes de significación que tensan su campo cultural.”¹⁸²

Para poder ahondar en estas reflexiones es preciso volver a *Márgenes e instituciones*, ya que uno de sus capítulos más significativos está dedicado a examinar la “escena de escritura” que se desarrolló de forma paralela a la aparición de las obras de la “avanzada”. Esta sección nos permite determinar el lugar y las funciones que Richard le atribuye a estas nuevas escrituras, así como también a su propio discurso.

Esta escena estaba compuesta por una serie de publicaciones en catálogos, documentos y revistas, de carácter esporádico y de escasa circulación, que se autogeneraron sus microcircuitos de difusión en torno a una red de galerías “alternativas”.¹⁸³ Como ya se indicó, todas estas instancias operaron al margen de las instituciones y los espacios artísticos oficiales que existían durante el periodo, como por ejemplo el Museo y la Universidad. Entre los productores de esas publicaciones podemos mencionar a: Enrique Lihn, Cristian Huneeus, Adriana Valdés, Ronald Kay, Gonzalo Muñoz, además de Richard, quien participó muy activamente en las discusiones del periodo, adquiriendo un rol bastante protagónico y de cierta manera aglutinador dentro del grupo.

Es necesario apuntar que la emergencia de estas nuevas escrituras ocasiona una transformación en los modos en que se venía produciendo la crítica de arte en Chile. Antes del golpe militar, el campo era bastante precario y estaba caracterizado, con algunas excepciones, por su poca sistematicidad y por contar con un marco de referencias teóricas bastante difuso –muchas veces inexistente–, desarrollándose bajo los siguientes modelos: el análisis impresionista de la prensa, el ensayo académico de corte socio-histórico, los libros monumentales y pedagógicos de historia del arte, y algunos folletos más bien explicativos asociados a exposiciones. Con relación a esto, Honorato señala:

“Se puede afirmar que, hasta mediados de los años setenta, el arte en Chile prácticamente está indocumentado, porque no ha manifestado la necesidad de generar publicaciones, ni catálogos y, menos aún, libros sobre artistas. Incluso, se podría sostener que esta

¹⁸² *Ibíd.*, p. 26

¹⁸³ Ejemplos de estos espacios de publicación y circulación sería revistas y boletines como *Revista Cal*, *La Separata*, *Cuadernos de/para el análisis*, etc., así como las galerías Cromo, Cal, Sur, Época, entre otras.

situación, en parte, responde a la confianza que se tenía en instancias de validación como el museo, la historia del arte y la universidad.”¹⁸⁴

Ahora bien, Richard le va a otorgar a esta escena crítica, e insisto, *a su propio discurso*, una dimensión rupturista e inaugural, ya que las nuevas escrituras asumen otros roles y funciones que redefinen el ejercicio de la crítica de arte nacional. En este sentido, la figura del corte analizada anteriormente, tiene también una dimensión epistemológica con la aparición de obras que, “...infringen las normas de apreciación estética hasta entonces consagradas por los historiadores de las Bellas-Artes, solicitan la constitución de un nuevo modelo de escritura crítica aún faltante en Chile a la vez que declaran obsoletas las escalas de valores y esquemas interpretativos subentendidos por la tradición de los discursos anteriores.”¹⁸⁵

La autora sostiene que los modelos de crítica precedentes habían comprendido el ejercicio crítico como un producto posterior a la obra de arte, y, por lo tanto, una consecuencia de ella, asumiendo la misión de “presentar, explicar o consagrar”¹⁸⁶ dicha obra. En cambio, las producciones asociadas a la “avanzada” trastocan esa relación de causa-efecto unidireccional (el texto como comentario de una obra o exposición), cuando muchas de esas escrituras funcionan con autonomía en relación con las obras que las motivan. “Junto con modificarse las relaciones de interdependencia entre la obra y el texto sobre la obra, se entrelazan sus nexos de complementariedad: el texto deviene obra que compite con el trabajo de arte así como la obra elige ser su propio comentario cuando internaliza la reflexión acerca de cómo se organiza su discurso artístico.”¹⁸⁷ De esta manera, la escritura sobre arte sería considerada como un espacio de creación, donde ambas instancias, tanto la de la obra como la de la escritura, se dejarían afectar

¹⁸⁴ Honorato. Op. Cit. En complemento a esto, Justo Pastor Mellado señala: “Antes de 1973 se debe reconocer a lo menos cuatro o cinco intentos de constitución de escrituras: Luis Oyarzún, Jorge Elliot, Antonio Romera, Enrique Lihn, Miguel Rojas-Mix, Ramón Vergara Grez. Los terrenos fácilmente reconocibles son la Estética, la Crítica Literaria, la Crítica de arte Histórica, la Historia del Arte latinoamericano y los Manifiestos de artistas.” “Seis claves para la plástica de fin de siglo” Op. Cit., p. 24

¹⁸⁵ Richard. *Margins and institutions*. Op. Cit., p. 133

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 133

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 133

mutuamente, lo que tendría como consecuencia una apertura en los límites formales del ejercicio crítico.¹⁸⁸

Como resultado de esta nueva dinámica de trabajo, se destaca el hecho de que estas nuevas escrituras “...se ensayen a sí mismas como un campo de reflexión más autonomizado; campo en el que muchas veces exhiben los giros de su propia productividad textual a modo de avance crítico.”¹⁸⁹ Esto le permitiría a los textos conectar los problemas artísticos presentados por las obras, con otros espacios de reflexión cultural, de manera que sus efectos teóricos excederían su campo de acción original. “...los textos son permanentemente afectos a la intercambiabilidad de sus registros y permutabilidad de sus objetos: transitan de campo en campo ya que su misión es también la de interconectar la problemática del arte al resto de la escena de pensamiento sociocultural en la que desempeñan su rol crítico.”¹⁹⁰

De la cita anterior podemos inferir que uno de los puntos centrales de la tarea que Richard le atribuye al ejercicio de la crítica de arte realizado en el marco de la “avanzada”, es el hacer rentable extensivamente los efectos de las obras hacia otras esferas y preocupaciones de lo cultural. En *Márgenes e instituciones* se expone, a modo de ejemplo, cómo la teoría feminista se enriquece con estas nuevas modalidades de análisis, un ámbito al que, como se mencionó, la autora posteriormente expandirá sus reflexiones. Es importante subrayar esta intención que se le atribuye a la crítica de abrirse hacia otros campos, ya que es una parte fundamental de lo que Richard ha intentado construir en el desarrollo de su propio proyecto discursivo, que partiendo del análisis de las artes visuales, con el tiempo se ha ido desplazando hacia el ámbito más amplio de la crítica cultural.

¹⁸⁸ Esto tendría como efecto la instauración de nuevas formas de trabajo donde se involucran el artista y el crítico para generar una producción conjunta, entremezclándose así sus roles. Algunos ejemplos de los resultados de estas nuevas dinámicas serían publicaciones como las ya mencionadas, *V.I.S.U.A.L. Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn* (1976) y *Cuerpo correccional* (1980). Estas producciones, entre otras, son completamente anómalas, difíciles de clasificar ya que se mueven entre la figura del catálogo y del libro de artista, muchas no acompañan a las muestras, sino que están motivadas por sus efectos. Estos trabajos tienen, además, la particularidad de realizar una experimentación en el espacio de la página, entendido como una instancia de creación teórica, donde la textualidad opera en la visualidad y viceversa. El antecedente fundante de este tipo de escrituras sería la publicación de la revista *Manuscritos* (1975) donde Ronald Kay introduce el concepto de visualización para referirse a la imbricación que se produce entre la crítica y las obras, reelaboradas para y en el discurso de la página.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 133

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 135

Otra de las funciones atribuidas por Richard a estas nuevas escrituras es la de poner en circulación nuevos referentes teóricos, capaces de hacerse cargo del desafío que proponen las obras, renovando, de esta manera, los marcos conceptuales en los que se sustentaba el ejercicio crítico. Es por esta razón que destaca el hecho de que el grupo de críticos asociado a la “avanzada” provenía, en su mayoría, de los estudios literarios. “Es ahí donde se dispone de un instrumental teórico más complejo y donde un contacto más sostenido con la lingüística ha ido marcando un paradigma de cientificidad inexistente en las artes visuales.”¹⁹¹ Este marcado cariz teórico se viene a oponer claramente a las prácticas anteriores (muchas de ellas no pasaban de ser un comentario impresionista), lo que le otorgó al escenario crítico local una mayor sistematicidad.¹⁹²

Lo significativo es que estos referentes, que provienen principalmente del postestructuralismo francés (de la lingüística, la semiótica, y el psicoanálisis), según Richard son insertados en el medio nacional mediante una operación de contextualización para que puedan ser aplicados efectivamente en un medio que es diferente al lugar en que se originaron.

“...las categorías de enjuiciamiento artístico elaboradas por el centralismo de las culturas dominantes debieran ser revisadas en función de las particulares coyunturas de sentido (e inflexiones de discursos) a las que responden en el interior de cada una de sus propias formaciones socioculturales: la operatividad crítica de una obra surge de cómo reprocesa efectos de significación, locales y específicos a dichas formaciones, en la propia zona de legitimación social e histórica que decide de su pertenencia.”¹⁹³

De esta manera, dentro del pensamiento de Richard se abre una reflexión sobre los *descalces* que se producen entre los modelos teóricos internacionales y los contextos locales de recepción de ellos, una situación conflictiva sobre la que me detendré más detalladamente cuando analice sus planteamientos en torno al arte de América Latina. Me gustaría, eso sí, acentuar que este es otro argumento que le sirve a Richard para cuestionar y desmarcarse de los discursos tradicionales sobre arte chileno (entre ellos la

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 134

¹⁹² A pesar de lo positivo que resultó para el medio cultural chileno esta renovación conceptual, cabe mencionar que Richard reclama la falta de un soporte institucional que legitimara estas prácticas escriturales (especialmente la falta del alero universitario que ayudara a la divulgación de los nuevos materiales) lo que dificultó sus posibilidades abrir el debate y de generar nuevos interlocutores. Esto tuvo como consecuencia que los textos adquirieran un tono de autoridad y que fueran considerados como críticos. *Ibíd.*, p. 134

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 121-122

historiografía) que, según sostiene, hasta ese momento habían sido articulados sobre la base de la utilización de categorías extranjeras aplicadas sin ninguna distancia crítica, y sin tener en cuenta el desfase temporal y contextual implicado en esa operación. Así, vehementemente ha señalado:

“La historia de la pintura chilena nunca puso en cuestión, no lo extranjero, sino lo extranjeroizante de su proceso: la diferencia que marco entre «extranjero» y «extranjeroizante» es aquella que separa un origen de un destino, entendiendo por extranjero lo que denota su origen viniendo de otra parte, y por extranjeroizante lo que, viniendo de otra parte, denota su destino en la previa intención de su inclusión en lo local. La historia de la pintura chilena es la historia de una sucesiva apropiación de lo ajeno, HISTORIA QUE NUNCA SE PENSO «EN» LO PROPIO COMO TENSION, FRENTE A LO AJENO; historia que nunca puso en cuestión (como cuestión) la FUNCIONALIDAD de su objeto, es decir la calidad de funcional de tal objeto en relación a la situación socio-cultural que contextúa su destino.”¹⁹⁴

Del pasaje anterior podemos desprender que lo que Richard demanda es la necesidad de una nueva escritura sobre arte que sea capaz de reapropiarse críticamente de esos modelos, para pensar la producción local *desde* sus especificidades. Por esta razón, me parece muy importante recalcar el gesto que realiza, cuando decide estratégicamente elaborar un concepto propio, “escena de avanzada”, en vez de utilizar otro extranjero, como “neovanguardia”, lo que implica otorgarle a este arte chileno, una ubicación singular, relacionada con un contexto específico y sólo posible gracias a él.

LA PROBLEMÁTICA LATINOAMERICANA

Teniendo en cuenta el carácter situado de la propuesta de Richard en torno a la “avanzada”, y cómo su discurso forma parte de las nuevas maneras de ejercer la crítica de arte en Chile, me gustaría ahora intentar abordar ese discurso dentro de una temática más amplia.

La reflexión realizada por la autora sobre el arte de América Latina y también sobre “lo latinoamericano” (en un sentido más amplio, en cuanto un espacio de configuración de subjetividades), resulta ser hasta ahora uno de los puntos menos discutidos de su pensamiento, al menos dentro del ámbito intelectual chileno, lo que resulta curioso y paradójico, ya que nos encontramos frente a uno de los ejes centrales

¹⁹⁴ Richard. “El arte en Chile: una historia que se recita...”. Op. Cit., p. 13

dentro de su proyecto de escritura, como ella misma ha señalado, y que marca su desplazamiento hacia otros campos culturales, que parten en lo artístico pero que lo desbordan. De hecho, es significativo que uno de los capítulos de *Márgenes e instituciones* esté especialmente dedicado a este tema.

Eso sí, hay que precisar que el interés de Richard, a diferencia de lo que sucedía con el proyecto de escritura de Marta Traba ya analizado, no pasa por proponer una conceptualización panorámica del arte producido en la región. Ella es bastante enfática en argumentar que existen diferencias notorias en los procesos histórico-culturales de cada país que imposibilitan la articulación de una visión de conjunto: “...Perú, Chile o Argentina no comparten los mismos antecedentes de modernidad, modernizaciones, modernismo: el desenvolvimiento de tendencias no fue uniforme y la mezcla entre mito e historia, entre rito y progreso, entre tradición y mercado, se sedimentó desigualmente.”¹⁹⁵ Es por esta razón que sus reflexiones en este ámbito son cuidadosas y evitan caer en generalizaciones.

También es pertinente subrayar que su pensamiento sobre el arte de Latinoamérica tiene como lugar de partida y modelo las dinámicas específicas del medio artístico chileno, caso que es utilizado para problematizar ciertas situaciones que pueden ser expandidas al resto del continente. En este sentido, según señala, “...«Latinoamérica» designa una zona de experiencia (llámese: marginación, dependencia, subalternidad, descentramiento) común a todos los países del continente situados en la periferia del modelo occidental-dominante de la modernidad centrada.”¹⁹⁶

Pues bien, lo que a Richard le interesa llevar al plano más amplio de la plástica latinoamericana, es poner la atención sobre las relaciones desiguales y dependientes que se establecen entre las regiones centrales productoras de modelos hegemónicos, y los trasposos de esos modelos a las regiones periféricas supuestamente condenadas a imitarlos. Desde esta perspectiva, ya se analizó cómo ponía en cuestión la carencia en los discursos sobre arte chileno anteriores, de un aparato crítico que tensionase la adopción de categorías externas para pensar su propio desarrollo, cayendo de esta manera, en la

¹⁹⁵ Richard, Nelly. “Latinoamérica y la Posmodernidad”. En: Herlinghaus, Hermann, Walter, Monika (Eds.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 210.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 211

elaboración de una historia artística armada especularmente y a destiempo, “como doble (o réplica)”¹⁹⁷, y completamente dependiente de la historia del arte occidental.

“La falta de un marco de constitución histórica suficientemente firme como para disputar en su interior un derecho de propiedad junto con la inexistencia de categorías críticas susceptibles de instrumentar una relectura del pasado que lo desajuste de su modelo de dominación, demoraron las tentativas de ir resolviendo el problema de la dependencia cultural.”¹⁹⁸

Además de lo anterior, encontramos que su discurso ha reflexionado sobre otras alternativas que han existido para pensar la tradición artística chilena (y también latinoamericana) que pasarían por, “...el rescate de la dimensión telúrica del paisaje andino o bien la consagración de lo indígena a través de folklorismos y costumbrismos (en suma: el retorno a los mitos de lo originario)...”¹⁹⁹ Este tipo de manifestaciones forman parte de una búsqueda por reivindicar aquello considerado como algo propio y sustancial, y que rechaza las influencias externas por considerarlas como agentes contaminantes de una supuesta pureza original –aquella identidad entendida en términos esencialistas como algo inmóvil y fijo que hay que desentrañar-. “...la mitologización de lo nativo y el *fantasma del origen* que alimenta la metafísica del discurso latinoamericano son efectivamente culpables de los arcaísmos de conciencia, que llevan tal discurso a permanecer restado de los intercambios de identidad dinamizados por el régimen de la comunicación internacional.”²⁰⁰

El problema es que estas dos posibilidades de relación con los modelos artísticos extranjeros –ya sea de imitación ciega o de completa negación de ellos- han tenido como efecto que dentro de los relatos hegemónicos del arte occidental, el arte de América Latina haya sido considerado y calificado como una réplica deslucida y atrasada, o bien, como una producción “diferente”.

¹⁹⁷ Richard. *Margins and institutions*. Op. Cit., p. 149

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 149

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 149

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 149. En este cuestionamiento a este tipo de pensamiento latinoamericano esencialista, Richard se está refiriendo a lecturas como las representadas por el Instituto de Arte Latinoamericano, un espacio que al alero de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fue fundado durante la Unidad popular en 1970, y dirigido por Miguel Rojas Mix. El Instituto se caracterizó por desarrollar un pensamiento que podríamos denominar “latinoamericanista” y que estaba emparentado con otras voces críticas de la región como Marta Traba, Juan Acha y el brasileño Mario Pedrosa quien fue parte del proyecto y estuvo involucrado en la creación de Museo de la Solidaridad Salvador Allende dedicado al arte contemporáneo. Con el golpe militar de 1973, el Instituto fue cerrado.

Esta situación conflictiva se hace aún más evidente cuando las producciones continentales obtienen la posibilidad de comparecer en algunos espacios artísticos internacionales. Ya se señaló que en 1982 Richard participó como curadora del envío chileno a la Bienal de París realizando una selección de obras de la “avanzada”. Ella da cuenta de cómo fue la recepción extranjera de esa exposición:

“...el significado de la muestra chilena cae bajo la sanción (colonialista) del «déjà vu»: los trabajos fueron juzgados anacrónicos por participar de un experimentalismo vanguardista que el discurso imperante –el discurso postmodernista de rehabilitación de lo pictórico- había ido cancelando. El interés que despertaron las obras en París estuvo casi enteramente limitado al valor documental o testimonial de su referencia al contexto sociopolítico...”²⁰¹

La cita sirve como un ejemplo que demuestra la manera en que las obras continentales son ubicadas en una posición *marginal* dentro de los circuitos hegemónicos, quienes son los encargados de fijar las pautas y modelos de legitimación artística. Esta es una cuestión que desde inicios de los años ochenta Richard se ha preocupado de denunciar de manera constante y enérgica.

Pero, además, no hay que olvidar que durante este periodo Chile se encuentra bajo la fuerte represión de la dictadura militar (situación que es compartida por otros países de la región), una circunstancia que provocó que las obras de la “escena de avanzada” tuvieran que operar por fuera –al *margen*- de los espacios de validación oficiales. Con relación a esta situación doblemente conflictiva Richard señala:

“El régimen de censuras que rige en América Latina y aflige nuestras culturas es doble: procede del internacionalismo de los imperialismos culturales que margina nuestra producción de las redes metropolitanas de significación artística. Procede además del autoritarismo de los regímenes políticos que someten el país al oficialismo de sus modelos de represión. Doble silenciamiento, doble ley de censura que nos corresponde levantar en el terreno del lenguaje entonces convertido en terreno de maniobras: el único sitio posible para imprimir en él el gesto de nuestra desobediencia.”²⁰²

Es importante subrayar que dentro del proyecto crítico de Richard cumple un rol determinante su participación como crítica y curadora en arenas extranjeras, no sólo por su destacable papel de promotora del arte local, lo que hizo posible que algunos artistas

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 152

²⁰² Richard, Nelly. “Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?” En: Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan. *Chile, arte actual*. Op. Cit., p. 96. Texto originalmente para el catálogo de la Bienal de Sydney, 1984.

de la “avanzada” comenzaran a internacionalizar su carrera²⁰³, sino también, como una forma de instalar su pensamiento en espacios de debate más amplios que le permitieran salir de las condiciones opresivas en que se desenvolvía el medio cultural chileno. Recordemos que la publicación original de *Márgenes e instituciones* se realizó en el extranjero antes que en Chile, lo que para Mellado demuestra la intención estratégica de ella por posicionar su trabajo discursivo en la red internacional de curatorías del arte contemporáneo.²⁰⁴

Asimismo, este propósito de expandir las fronteras de ingerencia de su discurso le interesa a Richard como una táctica de enfrentamiento y rebelión en contra de ese circuito metropolitano que relega a las producciones latinoamericanas a un lugar secundario. “De ahí que el gesto de apoyarlas cobre valor de provocación.”²⁰⁵

Pese a esto, Richard es consciente de que la inclusión de dichas obras en exposiciones extranjeras acarrea un problema difícil de sortear.

“La comparecencia internacional de obras venidas desde regiones periféricas significa – para esas obras- un acto de renuncia a parte de lo que las motivó como obras; se exponen desde ya a carecer de pasado en un país otro que les desconoce otra anterioridad, a ver mutilado su presente nacional por supresión de todo enlace contextual con que definía su entorno. Al desprenderse de la totalidad social de la cual son parte (y que – a su vez- es parte de ellas) y al cortar la red de sus relaciones interproductivas con las demás

²⁰³ Quisiera insistir en esta labor precursora de Richard, quien se preocupó de abrir nuevas tribunas que permitieron incipientemente dar a conocer el arte chileno fuera de sus fronteras. La escena nacional históricamente no se ha caracterizado por ser muy conocida en el extranjero (situación que en los últimos años progresivamente se ha modificado). Al respecto apunta Mari Carmen Ramírez: “En oposición al Brasil y a la Argentina –cuyos deseos de modernidad en mayor o menor grado, propiciaron una apertura muy temprana a las corrientes externas-, Chile vivió gran parte de las últimas dos décadas aislado del resto del continente, manteniendo una dinámica *sui generis* debida en gran medida a la desgracia política. Para el observador externo, por lo menos, la particularidad del caso chileno se manifiesta en una gran paradoja en cuanto a la propia dinámica del modelo neoliberal imperante. Si bien Chile, a través del golpe militar, generó un modelo económico para el continente, es evidente que estos recursos no se han logrado encausar ni en políticas de apoyo ni menos aún en la promoción privada de las artes. (...) ...con excepción de la obra de Dittborn –o de artistas que, como Alfredo Jaar, Catalina Parra, Juan Dávila o Jorge Tacla, viven hace años en el exterior-, la invisibilidad del arte chileno en los circuitos internacionales es un fenómeno que, de inmediato, salta a la vista de cualquier observador perspicaz.”. Ramírez, Mari Carmen. “Contexturas: Lo global a partir de lo local”. En: Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (Eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 78

²⁰⁴ Mellado. “Seis claves para la plástica de fin de siglo”. Op. Cit., p. 17-18. Esta intención estratégica de Richard tiene el objetivo de encontrar el espacio de legitimación con el que no contaba ni dentro del régimen militar ni dentro de las posiciones más tradicionales de izquierda. La fuerza que tomó el discurso de Richard a nivel internacional fue lo que en cierta medida provocó el efecto de su validación al interior del espacio cultural chileno. También es posible interpretar este gesto de internacionalización como un desplazamiento táctico que le permitió extender los espacios de rendimiento crítico de su discurso que a nivel nacional estaba de alguna manera cancelado, ya que la “avanzada” había dejado de operar como tal en 1982.

²⁰⁵ Richard. “Bienal de Sydney 1984: la participación de Chile en Australia”. Op. Cit., p. 63

prácticas, esas obras corren incluso el riesgo de permanecer injustificadas. Se encuentran en todo caso forzadas a sacrificar parte de la legibilidad de sus coordenadas de significación históricocultural.”²⁰⁶

Esta desconexión y desconocimiento de los contextos de origen de las producciones continentales, es una de las razones que contribuye a subordinarlas a modelos centrales, manteniéndose de esta manera, intactas las jerarquías. Desde la perspectiva de Richard el desafío radica entonces, en que estos trabajos, “Deben entrar a disputar –en medio de una escena poco propicia- un estatuto de legitimación histórica que les sea propio. Deben esforzarse para ser interpretados de acuerdo a reglas de lectura que tomen en consideración las *circunstancias* en las cuales fueron producidos.”²⁰⁷ Para que eso se haga realmente efectivo, lo que su escritura propone pasa por tomar conciencia de que es la particularidad de la trama socio-cultural de esas obras, aquello que motiva su concepción y desde ese punto de vista exigen ser revisadas por otras miradas externas.

“La significación de un trabajo es producto de su rol y operatividad histórica dentro de una formación social concreta. Pienso que cualquier trabajo de arte debe ser analizado o comprendido en función del contexto de sentido dentro del cual se genera. Lo que llamo «contexto de sentido» es la suma de interrelaciones productivas que se forman en el interior de su totalidad social; esa trama dentro de la cual la obra se inserta es la que da a esa obra su real dimensión, su fuerza vitalizadora, y la que finalmente decide su potencialidad transformativa.”²⁰⁸

De esta manera se desprende que otra de las tareas que Richard le atribuye a el ejercicio crítico, especialmente a aquel destinado a participar en espacios internacionales, es el de construir un marco interpretativo que, respetando los contextos particulares de las obras, sea capaz de articular sus propias reglas de validación. “...de ahí la necesidad de documentar la situación de producción de esas obras como contribución de su lectura. Si la obra no cumple ella misma con ese requisito de información (...) entrará a depender más fuertemente del discurso crítico que le aportará el suplemento de sentido que le falta.”²⁰⁹

²⁰⁶ Richard. “Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”. Op. Cit., p. 95

²⁰⁷ Richard. Nelly. “Bienal de Sydney 1984: la participación de Chile en Australia”. Op. Cit., p. 62

²⁰⁸ Ibid., p. 62

²⁰⁹ Ibid., p. 63

En relación con la idea anterior, me parece importante destacar algo que señala Andrea Giunta; el hecho de que el trabajo de Richard en torno a configuración de la “escena de avanzada”, estuvo desde un comienzo asociado con la necesidad de establecer una “cronología autónoma” respecto de los cánones y parámetros dictados por el centro.²¹⁰

La posición desigual y derivativa que el arte de Latinoamérica ocupa dentro de los circuitos artísticos metropolitanos es un tema que Richard ha seguido desarrollando con el tiempo, asociado a nuevas coyunturas que afectan el escenario artístico de la región. Hay que insistir que para ella es importante no cerrarse a las instancias de comunicación e intercambio con los espacios internacionales, pues en estos encuentros ve la posibilidad de que el arte continental establezca una verdadera divergencia frente a otros modelos hegemónicos. Esto, siempre y cuando, tanto las obras como las escrituras afines a ellas, se reapropien críticamente de esos modelos, debiendo asumir, como veremos, diversas tácticas para ello.

LA REVANCHA DE LA COPIA

En el pasaje entre los años ochenta y los noventa se produjo lo que Shifra Goldman ha denominado como un “*boom* de las artes visuales latinoamericanas”.²¹¹ Las producciones continentales adquirieron una mayor visibilidad a nivel internacional, tal vez como nunca antes, convirtiéndose además en un fuerte factor de renovación de los mercados. Esto se vio incrementado, además, por la proximidad del “Quinto Centenario”, ocasión que fue utilizada como excusa para la puesta en marcha de una serie de iniciativas conmemorativas organizadas por instituciones de los centros, principalmente en Estados Unidos, mediante la realización de varias exposiciones que revisaban panorámicamente el arte de la región.

Todas estas circunstancias generan una alerta en Richard. “...la proximidad de las festividades destinadas a conmemorar los 500 años del descubrimiento de América,

²¹⁰ Giunta. “Chile y Argentina: memorias en turbulencia”. Op. Cit., p. 263

²¹¹ Goldman. Shifra. “A caballo regalado”. En: Goldman, Shifra M. *Perspectivas artísticas del continente americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: UACM, 2008, p. 443

hacen temer lo peor en materia de celebraciones museográficas. Como si sólo fuera posible conmemorar ese descubrimiento *recolonizando*, es decir, subordinando el arte latinoamericano a las convenciones regresivas de una metafísica del origen.”²¹²

Su reclamo reside en el hecho de que estos eventos promueven efusivamente una suerte de “redescubrimiento de América”, donde las obras son examinadas desde posiciones colonizadoras que reviven viejos estereotipos como el de “arte fantástico” y categorías como la de lo:

“...«latinoamericano-primitivista» que sigue proyectando sobre el arte del continente las imágenes de primariedad que mejor le convienen a la conciencia eurocentrista para mantener al «otro» sujeto a un más-acá (salvaje o irracional) de los códigos. Fantasma de naturaleza y mito del origen se combina bajo la metáfora arcaizante de la pureza o de la autenticidad.”²¹³

La consecuencia de esto es que, una vez más, las producciones latinoamericanas son ubicadas en lugares secundarios y dependientes –en cuanto exóticas y esencialistas– dentro de sus relatos y discursos sobre arte. En este sentido, como argumenta Richard, si bien las instituciones internacionales parecen prometer un aumento de la participación del arte de Latinoamérica dentro de sus circuitos, le ponen ciertas condiciones en cuanto sólo se les admite,

“...como meras variantes de lo universal, como pruebas de la diversidad de lo humano que *ilustran* –sin practicarlo– el supuesto de la *alteridad*, aportándole su complemento de novedad y exotismo al recuento civilizatorio de las diferencias culturales. Complemento y suplemento que se agregan a ese recuento, sin que la operación misma de sumar diferencias torne problemática la consideración de lo universal que sigue funcionando como metarreferencia de identidad, para la que el centro sigue asimilándola a su criterio de soberanía cultural.”²¹⁴

Como se expone en este pasaje, estas actitudes revisionistas carecen de un enfoque verdaderamente crítico ya que reproducen las mismas perspectivas anteriores, donde el arte continental es aceptado “como un simple elemento pasivo”²¹⁵, sin asumir la

²¹² Richard, Nelly. “Contraoficialidad, poder y lenguajes”. En: *La estratificación de los márgenes*. Op. Cit., p. 24-25

²¹³ *Ibíd.*, p. 24

²¹⁴ Richard, Nelly. “Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro” En: *Encuentros y desencuentros en la arte: IV Coloquio Internacional de Historia del arte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 335.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 336

necesaria tarea de examinar las categorías de enjuiciamiento que siguen pesando y condenando a esas producciones a un espacio periférico.²¹⁶

Sobre esta coyuntura particular que experimenta el arte de Latinoamérica hacia finales del siglo XX volveré con mayor profundidad en el capítulo siguiente. Por el momento me interesa dejar establecido que esta nueva moda artística se desarrolla en un contexto de debate internacional donde priman los discursos globalizados, que bajo el alero del posmodernismo, promueven la inclusión de la “diferencia” y ponen en circulación nuevos conceptos como hibridación y multiculturalismo.

Como ya se señaló, el debate sobre la posmodernidad, en especial sobre su pertinencia en el escenario latinoamericano, es uno de los temas sobre los que Richard ha desplegado sus reflexiones, principalmente desde finales de los años ochenta. No obstante, en muchas ocasiones éstas sobrepasan el terreno de lo artístico y se dirigen hacia cuestiones más generales de carácter epistémico que exceden ampliamente los límites trazados para esta investigación.²¹⁷

²¹⁶ Un ejemplo muy ilustrativo de este nuevo interés por lo “otro” y lo “diferente” fue la monumental exposición *Magiciens de la terre* realizada en París en el Centre Georges Pompidou y en el Grande-Halle-La Villete en 1989. La propuesta consistía en crear un espacio donde compartieran las manifestaciones artísticas del “Tercer Mundo” (africanas, asiáticas, australianas y latinoamericanas) junto con las producciones occidentales bajo el concepto de “aldea global del arte”. Sin embargo, como señaló el comisario Jean Hubert Martin, las áreas culturales periféricas fueron incluidas en cuanto eran portadoras de valores metafísicos y estaban representadas principalmente por manifestaciones rituales y artesanales, mientras que occidente comparecía con obras de arte contemporáneo, lo que demostraba la imposibilidad de un diálogo en igualdad de condiciones. En relación con esta exposición Richard comentó: “El signo brujo de la hechicería que remite el título de la muestra posibilitó el borrar *mágicamente* las contradicciones entre los respectivos sistemas de producción en los que se insertaban las obras (por una parte, la producción occidentalizante de obras afirmadas en el supuesto estético de la autonomía del arte y de su institucionalización; por la otra, la dimensión ritual, comunitaria, artesanal, folklórica de manifestaciones ajenas a ese supuesto autonomista). (...)...incluso se llegó a descartar casi por completo América Latina por encontrarla demasiado occidentalizada en su manejo de la información. Todo el contexto de la exposición buscó identificar la periferia con las expresiones más retardarias de lo tribal o lo mítico, es decir, con formas de *ahistoricidad* que retrotraen lo latinoamericano a un culto de lo primigenio y a la tradición fija (estática) de un pasado-origen sin movilidad de códigos para recombinar sus memorias.” *Ibíd.*, p. 335. Sobre este tipo de exposiciones multiculturales ver: Guash, Ana María. “Multidiversidad y multiculturalismo en el arte de los años noventa”. En: *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Eds. Del Serbal, 1997.

²¹⁷ Consecuentemente con su postura situada, una de las cuestiones sobre las que Richard ha profundizado es lo conflictivo que resulta hablar de posmodernidad en Latinoamérica donde aún está inconclusa la discusión sobre si la región puede ser considerada moderna o no. Sobre este tema ver por ejemplo: Richard, Nelly. “Modernidad, Postmodernismo y periferia”. En: *La estratificación de los márgenes*. Op. Cit., y: Richard, Nelly. “Periferia cultural y descentramiento Postmoderno”. En: Ravera, Rosa María (Comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Primer Coloquio de Estética y Crítica. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998.

Más allá de estos reparos pertinentes de indicar, en lo concerniente a las artes visuales, estas nuevas perspectivas teóricas posmodernistas son consideradas por Richard como una instancia fructífera para el pensamiento en Latinoamérica, ya que permiten inspeccionar algunas de las certezas y supuestos modernos bajo los que se configuraban las interpretaciones anteriores sobre las producciones continentales.

Dentro de estos supuestos, tal vez uno de los más relevantes para la plástica continental está vinculado con la relación de dependencia cultural que se establece a partir de la oposición entre el centro y la periferia, relación que está articulada en función de las transferencias de información que se dan bajo las figuras del *modelo* y la *copia*. Lo anterior, supone una jerarquización de ambos espacios; el centro cumple el papel dominante en cuanto creador de un modelo original y la periferia asume una posición subordinada ya que reproduce miméticamente ese original que se transforma en una copia imperfecta y desfasada.

Esta contraposición de las figuras del modelo y la copia le parece productiva a Richard,

“...en cuanto –por una parte- tal relación ha sido estructuradora del modo que tuvo América Latina de pensarse a sí misma bajo el signo modernista de la dependencia y –por otra parte- ésta resulta clave para el debate postmodernista que comenta sus fallas relacionándolas tanto con el derrumbe de los modelos (en cuanto depositarios de una quintaesencia del sentido) como con la crisis de los originales introducida por la tecnocultura en la lógica de la reproductividad.”²¹⁸

Pues bien, como se argumenta en la cita, una de las cuestiones que el pensamiento posmoderno viene a poner en entredicho es la idea de que los modelos son depositarios de ciertas certezas totalizantes, al mismo tiempo que se cuestiona la idea de que la transferencia cultural hacia espacios periféricos signifique una completa imposición de dichos modelos. En relación con esto, Gerardo Mosquera apunta, “Aun cuando se impone por una cultura dominante por sobre otra dominada, la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo

²¹⁸ Richard, Nelly. “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”. En: *La estratificación de los márgenes*. Op. Cit., p. 51

con sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la «incorrecta», suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido.”²¹⁹

Esta es una idea que podemos encontrar dentro del pensamiento de Richard. Recordemos que cuando se analizó la escena de escritura asociada a la “avanzada”, una de las innovaciones que destacaba, era la particular relación que esas escrituras establecían con los referentes teóricos extranjeros (principalmente postestructuralistas) que convocaban en sus discursos para hacerse cargo de las obras. Esta relación no se basaba en la reproducción mimética de esos materiales, sino que actuaba de acuerdo a una reapropiación crítica que los vinculara a las particularidades de la realidad social y cultural donde eran empleados.

Esta especial forma de reapropiación crítica de los modelos externos, que opera en el espacio latinoamericano ha sido denominada por Richard como una *cultura de la resignificación*, que ha tenido que perfeccionarse,

“...supliendo la falta de un repertorio «propio» con la agilidad táctica del gesto de «apropiación»: gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que, por un lado, cuestiona lo impuesto al *desviar* su prescriptividad de origen y que, por otro, readecua los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico.”²²⁰

Lo anterior, aplicado al caso del arte de Latinoamérica posee un carácter enormemente trasgresor, ya que permite la articulación de ciertas estrategias subversivas que van en contra de la hegemonía de los discursos internacionales.

Una de esas estrategias de “resignificación” sobre las cuales la escritura de Richard ha hecho un especial hincapié es el *procedimiento de la cita*, sobre todo porque ha sido un recurso productivizado prolíficamente por artistas sobre los que ella ha escrito; como es el caso de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, y especialmente Juan Dávila, cuyas obras se caracterizan por el trasvase y yuxtaposición de imágenes provenientes de diversas fuentes y por la multiplicidad de técnicas reproductivas utilizadas para combinarlas.

“El procedimiento de la cita (...) evidencia la condición de recorte que adquiere cualquier material de información al ser desinsertado de su contexto original de

²¹⁹ Mosquera, Gerardo. “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural.” En: *Horizontes del arte latinoamericano*. Op. Cit., p. 64

²²⁰ Richard. “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”. Op. Cit., p. 55

producción y reinsertado en un nuevo complejo de enunciación (el local o nacional), enteramente parchado y hasta residual porque compuesto de los restos de información que las culturas principales van rematando entre países marginados de su red de intercambios. La importancia de los recursos citacionales en los trabajos que mencionamos, depende entonces de la capacidad de la cita de fabricar un modo de construcción de la obra que sea explicitador de la relación que establece el sujeto periférico (en este caso, latinoamericano) con la autoridad del corpus de referencias que el discurso internacional le retransmite...”²²¹

Esta combinatoria de recortes y montajes que está implícita en cualquier cita, formulada intencionalmente como una operación deconstructiva, no sólo sirve para un uso propio, sino que, al mismo tiempo, problematiza la autoridad del referente empleado. De esta manera, la reelaboración de los sentidos, que deforma, desarma e incluso contradice al modelo original (como totalidad de sentido) va poniendo en entredicho su posición autoritaria.

“...sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia: también desarticular el sistema de conocimiento que prescriben la cultura dominante y –mediante una práctica del intersticio- rebelarse contra sus sistematizaciones de enunciados cerradas sobre sí mismas y negadoras de cualquier «otro» portador de la diferencia.”²²²

En este sentido, el discurso de Richard se orienta a postular que en este nuevo escenario internacional posmoderno, se abren ciertos *intersticios* en donde las prácticas continentales se pueden beneficiar de su posición periférica, representada por la figura de la *copia* o también, como se ha venido deslizando a lo largo del capítulo, por la figura del *margin*. Son estos espacios los que al ser productivizados críticamente, abren una posibilidad de que tanto las obras como las escrituras latinoamericanas, no sólo marquen una verdadera divergencia y se revelen frente a las miradas homogenizadoras de los centros, sino que también sean capaces de trazar su propia historia bajo sus propias condiciones de validación, para así lograr una autonomía discursiva.

Ahora bien, esta impugnación que hace Nelly Richard, de la necesidad de generar otras lecturas y relecturas propias sobre el arte producido en Latinoamérica *desde* Latinoamérica, es una cuestión que comparte con toda una nueva generación de voces críticas continentales, que emergieron durante la década de los ochenta y que han

²²¹ Richard. *Margins and institutions*. Op. Cit., p. 150

²²² *Ibid.*, p. 122

transformado el escenario discursivo de la región. En el siguiente capítulo se analizará esta nueva coyuntura crítica, poniéndola en correlato con la generación anterior (a la que pertenecía Marta Traba), lo que permitirá dilucidar algunas de las principales coordenadas y nudos problemáticos a los cuales se ha enfrentado la crítica de arte en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX.

TERCERA PARTE: TRAYECTOS DE LA CRÍTICA DE ARTE EN LATINOAMÉRICA

LA ESCENA CRÍTICA DE LOS AÑOS NOVENTA

En el capítulo anterior dedicado a estudiar el proyecto crítico de Nelly Richard se analizó la manera en que su escritura, tomando como modelo la coyuntura específica del arte chileno, extiende sus reflexiones para abordar algunas cuestiones inherentes a la producción artística latinoamericana. Quisiera ahora intentar inscribir su trabajo dentro de una escena de escritura más amplia que la nacional, ya que Richard forma parte de un recambio generacional de críticos en América Latina, cuyos discursos emergieron desde mediados de los años ochenta y fueron adquiriendo fuerza durante la década siguiente. Para eso es preciso comenzar estableciendo de modo general algunas coordenadas del ambiente cultural que rodea a esas nuevas voces. Esto nos permitirá, a continuación, realizar una comparación de este nuevo escenario crítico con el precedente, —en el que se desarrolló Marta Traba— con el objetivo de delimitar tentativamente ciertos nudos problemáticos que han gravitado sobre la escritura de artes visuales en el continente desde la segunda mitad del siglo XX.

Es posible consignar que la etapa anterior se termina de manera abrupta con las violentas dictaduras, que desde los años setenta asolaron a gran parte de los países de la región y que vinieron a cancelar las expectativas y proyecciones utópicas que la habían motivado. Posteriormente, el término de la guerra fría, los procesos de democratización que sucedieron al fin de los regímenes autoritarios, la asunción del neoliberalismo y los procesos de globalización de la economía, la expansión de la cultura de masas y los medios de comunicaciones, el aumento de las oleadas migratorias, los nuevos movimientos sociales, son sólo algunos de los múltiples y variados factores que transformaron drásticamente el panorama artístico y cultural en América Latina en las últimas dos décadas.

Dentro del desarrollo del pensamiento continental es importante destacar los cambios epistemológicos que se produjeron debido a la influencia internacional ejercida por el postestructuralismo y los discursos sobre posmodernidad que sirvieron para cuestionar y dismantelar las grandes narrativas y certezas que operaban hasta ese

momento, entre ellas las irreconciliables oposiciones binarias que sostenían las prácticas discursivas anteriores. También es pertinente resaltar que, durante los años noventa, se produjo una consolidación de los estudios culturales. Aunque resulta un área de estudio compleja de definir o delimitar, cobró una especial preponderancia su propuesta de interdisciplinaria que cruzaba enfoques y trasgredía las delimitaciones entre los campos de la literatura, las ciencias sociales, la antropología, la teoría artística, los estudios de géneros y poscoloniales, entre otros. Esta renovación reflexiva estuvo caracterizada, además, por hacer más difusas las fronteras entre alta cultura, cultura popular y cultura de masas, al mismo tiempo que, como señala Eduardo Devés Valdés, puso su énfasis en el tema de la identidad, aunque con reservas respecto de las nociones esencialistas asociadas anteriormente a ese concepto.²²³

Ahora bien, los procesos de globalización y la apertura de los mercados transnacionales tuvieron un alto impacto en el desarrollo de las artes visuales continentales, contribuyendo a dinamizar su circulación tanto a nivel regional como internacional. “Esto ha venido situándolas, cada vez más, en posición de competir en los circuitos globales del arte. Más aún, la utilización de las artes como *capital simbólico* por parte de intereses privados y políticas neoliberales ha propiciado un espacio de acción más amplio para el arte latinoamericano.”²²⁴ Como síntomas de lo anterior, cabe mencionar, más allá del incremento de la actividad cultural en las principales capitales artísticas del continente (São Paulo-Río de Janeiro, Buenos Aires, Ciudad de México, Caracas, La Habana y Bogotá), la aparición de nuevos polos artísticos (como Monterrey, Guadalajara, Porto Alegre, Rosario, entre otros).²²⁵ A esto se le suma la migración cada vez mayor de artistas latinoamericanos hacia los centros dominantes de legitimación. “En la mayoría de los casos, incluso, el fenómeno de desplazamiento se da en función no de un cambio permanente de residencia, como fue habitual en el pasado, sino en un ir y venir constante entre los circuitos del centro y sus culturas de origen.”²²⁶

²²³ Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano del siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000-2004, Volumen 3, Discusiones y las figuras del fin de siglo. Los años noventa, p. 95

²²⁴ Ramírez, Mari Carmen. “Contexturas: Lo global a partir de lo local”. En: Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (Eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 69

²²⁵ *Ibíd.*, p. 69

²²⁶ *Ibíd.*, p. 69-70

Como ya fue mencionado, hacia finales de los años ochenta y principio de los noventa se produjo lo que se denominó como “boom de las artes visuales latinoamericanas” dentro de los circuitos artísticos internacionales, uno de los fenómenos que más ingerencia tuvo dentro de las prácticas y reflexiones de la región. Según Shifra Goldman, este acontecimiento estuvo parcialmente motivado por una necesidad de renovación de los mercados, principalmente el de Nueva York, que se encontraban saturados por obras europeas y norteamericanas²²⁷, así como también por un clima intelectual multiculturalista que abogaba por una inclusión de la “alteridad” y de las manifestaciones artísticas “periféricas”.

Uno de los efectos más evidentes de esta nueva “moda” fue la proliferación de un gran número de exposiciones multitudinarias organizadas por importantes instituciones estadounidenses y europeas que estuvieron acompañadas por una inédita atención de la crítica especializada. Estas exhibiciones se proponían revisar panorámicamente el arte de la región, lo que además se vio incrementado por la cercanía del “Quinto Centenario” que sirvió como excusa para una serie de iniciativas conmemorativas.²²⁸

²²⁷ Para la autora una de las principales razones de este fenómeno es que debido a la inflación de los precios de los antiguos y nuevos “maestros” de los países centrales, los inversionistas y los especuladores del mundo del arte recurrieron a Latinoamérica en donde los precios eran (y continúan siendo) relativamente bajos en el mercado internacional. Goldman, Shifra. “A caballo regalado”. En: *Perspectivas artísticas del continente americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: UACM, 2008, p. 450. Asimismo, esta promoción del arte de América Latina, especialmente de parte de los Estados Unidos, puede ser explicada a partir de otras motivaciones de carácter extra-estético. Así como en los años sesenta las políticas culturales exteriores del país buscaban contrarrestar la influencia que la Revolución Cubana ejercía sobre la intelectualidad del continente, durante los años ochenta, el gobierno estadounidense se encontraba muy interesado en controlar la situación política en Centroamérica (en países como Nicaragua, el Salvador y Guatemala), evitando la creación de alianzas interregionales. Así también, existía un fuerte interés por parte de ciertas empresas y grupos económicos (que ayudaron en el financiamiento de exposiciones sobre el tema), de captar la atención de nuevos consumidores en el mercado latino emergente dentro del país.

²²⁸ Es el caso de la ambiciosa exposición internacional “*Latin American Artist of the Twentieth Century*” inaugurada en 1992 en Sevilla como parte de los eventos conmemorativos del Quinto Centenario, itinerando posteriormente, por Colonia y París, para finalizar su presentación en el Museum of Modern Art en Nueva York en 1993. Entre otras exhibiciones de arte latinoamericano de la época se encuentran: “*Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*” (Indianapolis Museum of Art, 1987), “*Latin American Artists in New York since 1970*” (Archer M. Huntington Art Gallery, Universidad de Texas, Austin, 1987), “*Art in Latin America: The modern Era, 1820-1980*” (Hayward Gallery, Londres, 1989), “*Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960*” (Centro Atlántico de Arte moderno, Las Palmas de Gran Canaria y Casa de América, Madrid, 1992), “*America, Bride of the Sun: 500 years Latin American and the Low Countries*” (Royal Fine Arts Museum, Amberes, 1992), “*Latin American Women Artists 1915-1995*” (Milwaukee Art Museum, 1995). Si bien este recuento no está completo, permite al menos proyectar una idea de cómo es interpretada la plástica continental dentro de los discursos centrales.

Si bien este *boom* supuso un aumento significativo de la visibilidad del arte de Latinoamérica, éste debió enfrentar nuevamente el desafío de encontrar legitimación a nivel internacional. Sin embargo, como vimos que denunciaba enfáticamente Richard, este tipo de obras no logró participar dentro de los espacios metropolitanos en igualdad de condiciones con las obras del centro. Los discursos hegemónicos no fueron capaces de modificar sus enfoques colonizadores que consideraban a la región como un todo homogéneo, y reeditaron viejos fetiches y estereotipos como el de “arte fantástico” o “realismo mágico”, conceptos esencialistas utilizados para explicar el supuesto carácter original y exótico de esas producciones.

Esta falta de perspectiva crítica puede ser explicada, en parte, debido al desconocimiento existente sobre los contextos culturales y las particularidades de la región. Como sostiene Ramírez, la mayoría de dichas exposiciones fueron organizadas por curadores del arte moderno europeo que no estaban versados en el lenguaje ni en la historia de los múltiples y diferentes países que componen América Latina, a lo que se le agrega el relativamente escaso material histórico disponible en inglés y a la comparativamente pobre red de informaciones en artes visuales que se origina en el subcontinente, cuestiones que ayudaron a consolidar una imagen estereotipada y fácilmente comercializable del arte de continental.²²⁹ Pero más allá de estas razones²³⁰, lo

²²⁹ Ramírez, Mari Carmen. “Beyond «the Fantastic»: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”. En: Mosquera, Gerardo (Ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: The Institute of the International Arts Visual Arts, 1996, p. 230. Hasta hace muy poco tiempo no estaban disponibles muchos materiales en inglés sobre el arte de Latinoamérica, con algunas pocas excepciones, como por ejemplo el libro de Gilbert Chase *Contemporary Art in Latin America* (Nueva York: The Free Press, 1970) una de las primeras revisiones generales del arte moderno en Latinoamérica desde los años veinte, además del famoso ensayo de 1967 de Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist* (Hammondsworth: Penguin Books, 1970. También publicado en español: *La cultura moderna de América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971), que analiza la cultura del continente (abordando la literatura, la música y las artes plásticas) desde finales del siglo XIX.

²³⁰ Una explicación más profunda a esta falta de perspectiva crítica y desigualdad valorativa es la planteada por Carmen Hernández, quien argumenta que pese a que la esfera internacional del arte se presenta durante los últimos años como un espacio más inclusivo, continúa defendiendo una visión universalista de lo artístico (escondida en el mismo concepto eurocentrista de “arte internacional”): “Aunque el sistema ha expandido su radio, cada vez se muestra más cerrado en sí mismo porque se ha ido atomizando en núcleos diversificados según tendencias o fuerzas que crean cortes como *arte de mujeres*, *arte gay*, *arte étnico* o *arte político*, entre otros, pero siempre bajo el impulso de privilegiar una mirada dominante que adjetiviza las experiencias para diferenciar lo *universal* de lo *local*. Esta tendencia que supuestamente se sustenta en una perspectiva *pluralista* derivada del pensamiento postmoderno, termina por marcar el lugar que ocupan las minorías respecto a la posición del ARTE con mayúsculas.” Hernández, Carmen. “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”. En: Mato, Daniel (Coord.). *Estudios y otras*

cierto es que una vez más, tal como ya había sucedido durante los años sesenta, el arte de América Latina fue relegado a ocupar posiciones secundarias y derivativas.

Va a ser en este escenario artístico globalizado y aparentemente más abierto hacia las manifestaciones consideradas como “diferentes”, que se va a configurar una nueva escena crítica en Latinoamérica, cuyo principal elemento aglutinador, podríamos encontrarlo en su abierta reacción de rechazo ante las lecturas centristas propiciadas por el *boom*, al mismo tiempo que la propuesta de nuevos enfoques y perspectivas de lectura sobre la producción continental. Como señala Kevin Power,

“Muchos de estos escritores se han comprometido con la tarea de definir las historias culturales, trazando la emergencia de nuevos discursos dentro de aquello que a menudo es todavía un discurso nacional anquilosado y encerrado en sí mismo. (...) algunos de estos críticos ven que su obra proporciona un correctivo muy necesitado a las presiones y seducciones del mercado del arte internacional...”²³¹

Además de Nelly Richard, algunas de las voces que más sobresalen durante este periodo son: Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Ticio Escobar, Cuactemoc Medina, Luis Camnitzer, Marcelo Pacheco, Gabriel Peluffo Linari, Ivo Mesquita, Paulo Herkenhoff, Justo Pastor Mellado y Gustavo Buntinx. A estos nombres se les suman otros que pertenecían a la generación anterior y que continuaron escribiendo, como el de Frederico de Moraes y Aracy Amaral.

Los últimos ejemplos sirven para enfatizar que, como argumenta Mosquera, estas escrituras forman parte de un proceso crítico continental que comenzó a ser articulado durante los años sesenta, pero que en esta nueva etapa ha reposicionado sus esquemas interpretativos de acuerdo con las demandas de su propio contexto, en el marco de una revisión de los supuestos de la modernidad y sus totalitarismos. En algunos casos, el paradigma es adaptado y en otros, rechazado, así como también hay casos en que es complementado con la introducción de nuevos puntos de vista y estrategias.²³² Más allá de las variedades de planteamientos y posiciones, la idea que persiste y unifica a estos

prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Caracas: CLACSO, Universidad Central del Venezuela, 2002, p. 169

²³¹ Power, Kevin. “Introducción. La crítica latinoamericana dentro del contexto global”. En: Power, Kevin (Ed). *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Tegui: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006, p. 13

²³² Mosquera, Gerardo. “Introduction”. En: *Beyond the Fantastic*. Op. Cit., p. 10

dos grupos generacionales de críticos es que ambos centran su discurso “en la noción de Latinoamérica como un campo cultural distintivo”.²³³

Si bien esta renovación discursiva ha contribuido a formar un corpus sustancial de teoría crítica a nivel continental “...que está proveyendo de un necesitado contrapeso al dominio de la crítica americana contemporánea...”²³⁴, me parece que la nueva escena es más fragmentaria y dispersa que su antecesora, debido, por una parte, al aumento significativo y variado de voces, y por otra, a una profusión considerablemente mayor de publicaciones que toman la forma de artículos y ensayos más breves, cuyos soportes privilegiados son revistas especializadas, así como catálogos de exposiciones.²³⁵ Por este motivo cobra una gran relevancia la aparición de algunas compilaciones que buscan de cierta manera medir y ordenar el estado de esta situación más compleja y esquiva de articular.²³⁶

En este sentido, si uno de los rasgos característicos de las publicaciones de la generación anterior era su intento de realizar lecturas panorámicas y conceptualizaciones generales sobre el arte producido en el continente, que se trataba de pensar como un conjunto, ahora ya no se apuesta por hacer historias del arte latinoamericano. Para las nuevas voces los intereses son variados, pero también más específicos –como es el caso de Richard, que aborda ciertas problemáticas latinoamericanas a partir de las particularidades del modelo de la “avanzada” chilena-. Este énfasis en lo local, que respeta las grandes diferencias existentes entre países y culturas, forma parte de lo que Mosquera ha denominado como “pensamiento post-utópico”²³⁷, concentrado en realizar

²³³ *Ibíd.*, p. 10

²³⁴ Power. *Op. Cit.*, p. 12

²³⁵ El hecho de que se privilegie el catálogo como espacio de difusión del pensamiento, se explica debido a que muchas de estas figuras entrelazan su tarea crítica con el trabajo de curadores. Quizás los textos más relevantes del periodo se encuentren en catálogos formando parte de propuestas curatoriales.

²³⁶ Si bien en este periodo se produce un incremento en la circulación de los textos sobre arte, muchos de ellos a menudo tienen dificultades para trascender sus contextos particulares, por lo que ciertas compilaciones resultan ser un aporte fundamental para el estudio de la escritura de la región. Quizás la más relevante de los últimos tiempos sea la editada en 1996 por Gerardo Mosquera *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, cuyo título hace alusión a uno de los estereotipos que más han pesado sobre la producción artística de Latinoamérica, especialmente a las representaciones que de ella se hacen a nivel internacional. Cabe resaltar que el libro fue publicado en inglés, con el objetivo de circular en espacios internacionales y que incluye tres ensayos de Nelly Richard. Otros textos relevantes son los ya citados, *Horizontes del arte latinoamericano* y *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*.

²³⁷ Mosquera, *Op. Cit.*, p 12

intervenciones a pequeñas escala más que proyectos a nivel continental, lo que ha generado una visión más pluralista del continente.

Atendiendo a lo anterior, uno de los conceptos que durante la década de los noventa va a ser fuertemente resignificado es el de “arte latinoamericano”. Al respecto señala Peluffo Linari:

“El término *arte latinoamericano*, que fue en los años sesenta y parte del setenta una herramienta simbólica fundamental del proyecto solidario de identidad continental, fue perdiendo vigencia en el correr de los años ochenta, cuando decayeron las expectativas políticas que sostenían la fuerza histórica de aquella causa. En estas nuevas condiciones, aquel término pasa a cristalizar en forma demasiado totalizadora y esencialista una identidad que comenzaba a aparecer, cada vez con más fuerza, como un cruce complejo de tradiciones y modernidades en permanente transformación.”²³⁸

Como ya se argumentó, para la generación a la cual pertenecía Traba, uno de los objetivos trazados consistía en construir un concepto de “arte latinoamericano” que permitiera generar un marco de lectura propio para el arte de la región. En esta nueva etapa, en cambio, se asume la tarea de replantear las posibilidades y la pertinencia de pensar esas producciones desde un modelo regional, lo que muchas veces ha implicado el ejercicio de deconstruir los supuestos que sustentaban dicho concepto. De esta manera, aunque la idea de un “arte latinoamericano” no es radicalmente negada, se mantiene pero problematizándola, lo que se evidencia con la puesta en circulación de otras categorías y denominaciones alternativas como “arte de Latinoamérica” o “arte producido en Latinoamérica”, convenciones desenfanzadoras que procuran “...subrayar, en el plano mismo del lenguaje, su rechazo a la dudosa construcción de una América Latina integral, emblemática y, más allá, a toda generalización globalizante.”²³⁹

Es importante consignar, además, que esta transformación epistemológica ha estado acompañada de una expansión de lo que se considera como arte continental y una apertura en la noción de identidad —ya no concebida como algo dado que deba rescatarse, sino como algo dinámico y en constante construcción, estableciéndose así un corte con la visión esencialista que de alguna manera había afectado a los discursos

²³⁸ Peluffo Linari, Gabriel. “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”. En: *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Op. Cit., p. 413

²³⁹ Mosquera, Gerardo. “Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales”. En: *Arte en América Latina y cultura global*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2002, p. 130

anteriores-. Así, desde los años ochenta, debido al creciente aumento de artistas emigrantes que producen sus obras fuera de las fronteras regionales, especialmente en los Estados Unidos, se ha comenzado a incluir de manera más sistemática dentro de lo “latinoamericano” nuevas prácticas culturales y artísticas como las del “arte chicano”, “arte hispano”, “arte de frontera”, entre otras.²⁴⁰ De esta manera, pareciese existir una mayor conciencia de que el arte de Latinoamérica no se ajusta a un esquema geográfico cerrado, sino que “...está diseminado por el mundo, desde Nueva York a Sydney, Lund o Barcelona, aunque por supuesto también en Quito, Montevideo o México.”²⁴¹

Quisiera insistir en la idea de que ambas generaciones de críticos forman parte de un proceso por el cual ha atravesado la escritura sobre arte en el continente, ya que si bien sus contextos políticos, culturales, sociales y epistémicos varían substancialmente, comparten ciertas preocupaciones que se han mantenido en el transcurso del tiempo, aunque por supuesto con modificaciones.²⁴²

Una de esas preocupaciones compartida por ambos grupos está relacionada con la constante necesidad de que los discursos imbriquen los problemas estéticos propios de la disciplina artística, con las particularidades políticas y sociales de las tramas en que son producidas las obras. Esta aproximación socio-contextual a los fenómenos creativos fue introducida por la generación a la que pertenecía Marta Traba. Como sostiene Mosquera, algunas de sus propuestas teóricas bordearon el sociologismo, con un proyecto utópico de socialización del arte, o al menos una preocupación por el papel que el arte cumplía en la sociedad, debido a la fuerte influencia que en la época ejercía el desarrollo de las ciencias

²⁴⁰ Por cierto que la migración de artistas hacia los centros internacionales no es un fenómeno nuevo, sino que forma parte fundamental de los inicios del modernismo latinoamericano desde principios del siglo XX. Sin embargo, es una cuestión que se ha ido acrecentando significativamente desde los años ochenta y que se explica debido al exilio político que muchos creadores sufrieron, así como a la búsqueda de nuevas oportunidades laborales. Esta apertura hacia una concepción más amplia del arte latinoamericano no sólo ha sido consignada por la crítica continental, sino que también ha tenido un espacio dentro de los discursos hegemónicos, aunque muchas veces ha sufrido las mismas miradas estereotipadas. Algunos ejemplos de estas exposiciones son: *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (Houston Museum of Fine Arts, 1987) y *The Latin American Spirit: Arts and Artist in the United States: 1920-1970* (Bronx Museum of the Arts, Nueva York, 1988).

²⁴¹ Jiménez, José y Castro Flores, Fernando. “Introducción: el arte de las Américas”. En: *Horizontes del arte latinoamericano*. Op. Cit., p. 10

²⁴² En este sentido, es interesante destacar que se produce un cambio en los conceptos claves asociados a los discursos de cada época; si durante los años sesenta era recurrente el uso de términos como “resistencia”, “anticolonialismo” y “dependencia”, en el transcurso de los noventa fueron siendo reemplazados por otros como “hibridez”, “descentramiento”, “margen”, “apropiación”, entre otros. Mosquera. “Introduction”. Op. Cit., p. 12

sociales, el marxismo y la teoría de la dependencia.²⁴³ Durante los años noventa, como ya fue mencionado, serán los estudios culturales los que impactarán en las escrituras sobre arte, expandiendo su campo de acción original y abriéndolas a dialogar con otras disciplinas. No obstante, resulta importante considerar que la primera escena fue mucho más reacia y suspicaz, o abiertamente se cerró a la expansión de la cultura de masas, ya que estaba asociada a la invasión imperialista y a la manipulación ideológica de los cánones culturales estadounidenses.²⁴⁴

Otro punto que ambas escenas tienen en común es que se ven enfrentadas a coyunturas donde el arte continental ha captado la atención de las instituciones culturales estadounidenses y europeas. El resultado de estas modas artísticas es que se origina un reconocimiento de existencia a nivel internacional, así como un aumento de la visibilidad de las obras. De esta manera, en la década de los sesenta el arte de Latinoamérica tenía expectativas de internacionalizarse, mientras que treinta años después se le abre la posibilidad de participar en los circuitos globales. Esto ha provocado que muchas de las discusiones locales se enfoquen en esclarecer los motivos que se esconden detrás de estas promociones culturales, así como en establecer cuáles son las posibilidades efectivas que existen de legitimación. Igualmente, en los dos momentos se desarrolla una fuerte conciencia de la posición epigonal y marginal que esas producciones ocupaban –y siguen ocupando- dentro de los relatos dominantes. En este sentido, es interesante constatar que dentro de los discursos continentales el mismo concepto de “arte latinoamericano” (y más ampliamente de Latinoamérica), ya sea cuando se intente afirmar o cuando es problematizado, señala la existencia de un conflicto permanente en el que la definición de una identidad continental pasa por *oponerse*, o al menos marcar una *diferencia* frente a las representaciones que desde miradas externas se hacen de ella.

Así, los dos grupos de críticos han tenido la urgente necesidad de crear parámetros de interpretación y estrategias de validación para abordar el arte producido en América Latina desde una perspectiva situada en la región, que respetando las particularidades de sus historias locales, contribuya a cimentar el proceso de autoafirmación cultural del continente.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 11

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 14

En relación con lo anterior, durante la segunda etapa hay que destacar la realización de varias intervenciones que apostaron por crear una imagen del arte continental generada *desde* Latinoamérica y que ayudaron a cuestionar y desmontar los estereotipos configurados por los espacios hegemónicos. Algunas de esas instancias son la Bienal de La Habana, así como la Bienal de Artes Visuales do Mercosur, por lo menos en su primera versión.²⁴⁵ A lo anterior se le suman varias exposiciones internacionales sobre el tema, cuya curatoría estuvo a cargo de críticos continentales.²⁴⁶

El hecho de que en los años noventa los debates artísticos se instalen más allá de las fronteras regionales, señala una de las divergencias, a mi juicio, más fundamentales entre las dos escenas. Las nuevas voces están mucho más abiertas y receptivas a las transferencias culturales, y su interés radica en que sus proyectos se inscriban y dialoguen dentro de los circuitos internacionales. Es cierto que presentan serias reservas, por cierto bien fundadas, frente a las promesas de participación e inclusión de los ambientes globalizados y posmodernos, ya que, según apunta Carmen Hernández, “...reconocen que los nuevos procesos de intercambio han estimulado una visión más pluralista, pero también han producido una falsa ilusión de conexiones territoriales más transversales.”²⁴⁷ No obstante, encuentran ciertas ventajas en esta nueva situación de visibilidad que es asumida como un desafío. Dicho desafío radica, por una parte, en hacer evidente las

²⁴⁵ La primera edición de la Bienal de Habana, realizada en 1984, estuvo dedicada exclusivamente a artistas latinoamericanos. Con los años se fue expandiendo, incluyendo artistas asiáticos y africanos, proyectándose así, como un espacio de encuentro y difusión de producciones artísticas no hegemónicas. En el caso de la Bienal de Artes Visuales do Mercosur realizada en Porto Alegre, su primera edición en 1997 estuvo curada por Frederico de Moraes y se centró en “Reescribir la historia del arte latinoamericano”, con el énfasis puesto en los artistas del Mercosur. Sobre este último tema ver: Moraes, Frederico. “Reescrivendo a história da arte latino-americana”. En: *Catálogo da Primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosur*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosur, 1997.

²⁴⁶ Entre los ejemplos notables de este interés por generar y exportar imágenes de la producción regional desde parámetros propios de legitimación, encontramos muestras internacionales como: *Ante América* organizada en el año 1992 por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, que partió en la Biblioteca Luis-Ángel Arango de Bogotá y luego se trasladó a varias ciudades de Estados Unidos; *Art from Latin America: La Cita Transcultural* celebrada en 1993 en el Museum of Contemporary Art de Sydney y cuya curatoría estuvo a cargo de Nelly Richard. Me interesa además destacar, aunque se escapan del marco temporal de esta investigación, dos exposiciones bastante paradigmáticas debido a la gran repercusión teórica que tuvieron y que fueron curadas por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea: *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*, realizada el 2004 en el Museum of Fine Arts de Houston, cuyo antecedente fue *Heterotopías. medio siglo sin lugar: 1918-1968*, presentada durante el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Estas últimas exhibiciones se ubicaban fuera de una lectura lineal y progresiva de las corrientes vanguardistas del continente, trazando nuevas interpretaciones alejadas de los clichés exóticos y derivativos con los que se suele catalogar a esas producciones. Ver: Ramírez, Mari Carmen. *Inverted Utopias: Avant-garde in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 2004

²⁴⁷ Hernández. Op. Cit., p. 171

relaciones de desigualdad y dependencia que se establecen entre los centros encargados de delinear las pautas de legitimación artística y las periferias supuestamente condenadas a aceptarlas, y por otra, el diseñar renovadas estrategias que busquen generar intersticios críticos capaces de subvertir esas dinámicas hegemónicas.

Teniendo en consideración este panorama de la crítica de arte en América Latina –que si bien no es exhaustivo, permite al menos configurar una idea general de ciertos trayectos que han atravesado los discursos de ambas generaciones-, es momento de intentar profundizar en estas problemáticas. Debido a la gran cantidad y disparidad de enfoques que cada una de esas escrituras propone, para poder ahondar en algunas de sus continuidades y digresiones es necesario acudir a los modelos particulares de Marta Traba y Nelly Richard.

EL LEGADO DE TRABA

Como se ha intentado argumentar en la primera parte de este trabajo, el legado intelectual de Marta Traba ha sido injustamente marginado por los estudios sobre cultura en América Latina, lo que hasta hoy le ha significado no obtener el reconocimiento que sin duda merece, ni tampoco la suficiente y acuciosa investigación que reclama. Esto se debe, en gran medida, a las limitaciones conceptuales y epistemológicas que su pensamiento históricamente datado presenta, y, especialmente, a las propias contradicciones que forman parte de su discurso, que con el paso del tiempo fueron enriqueciendo su potencia, así como su alcance futuro. Posiblemente la mayor de ellas radica en la mixtura de posturas bastante irreconciliables entre sí; por una parte, la articulación de un sistema concreto y situado de coordenadas histórico-culturales que le permitieron realizar una lectura panorámica de las prácticas artísticas del continente desarrolladas durante significativas décadas del siglo XX; y por otra, su postura de corte esencialista, propia de su formación humanista (postura que, por lo demás, fue compartida por un segmento importante de la intelectualidad de su época), y que, inevitablemente, rebatía su enfoque más sociológico y regionalista.

Sin desmerecer este tipo de objeciones, ya que son parte ineludible de la complejidad y riqueza de un proyecto tan ambicioso como el de Traba, me parece

necesario rescatar y reivindicar algunas de sus ideas y propuestas, partiendo por reconocer que varias de ellas, debido a su carácter precursor, ayudaron en el trazado de ciertos conflictos que aún siguen siendo discutidos por la crítica de arte de la región.

Uno de los asuntos sobre los que el proyecto de Traba hizo especial hincapié, fue plantear, enfáticamente, la necesidad de que la crítica de arte fuese un ejercicio comprometido, que asumiéndose como parcial y apasionada, tomara abiertamente una posición frente a las problemáticas históricas, sociales y políticas vinculadas a los espacios de producción de las obras. Una dimensión importante de ese compromiso estaba representado por una de las facetas que la autora ejercía con vehemencia y dureza: su papel de crítico-juez, “...en el sentido de emitir una opinión y jugarse por ella.”²⁴⁸ Esto la llevó a condenar tajantemente a artistas y movimientos, así como a alabar, en ocasiones desmedidamente, a otros. Más allá de lo acertado o errado que nos puedan parecer sus juicios y preferencias, quisiera resaltar ese carácter combativo que la llevó a ser tan categórica, ya que formaba parte fundamental de la misión crítica que se había encomendado a sí misma. Según manifestara: “Tengo espíritu de lucha, porque nada en América puede hacerse sino peleando.”²⁴⁹

Para conseguir sus objetivos, asumió como poderosa táctica de trabajo la constante incitación a la polémica. Así, “Marta Traba hizo del lenguaje el arma más poderosa para sus intensas luchas. Aquella con la que no sólo «trababa una polémica» (*polemós* en griego significa «guerra»), sino en cuyo estado de hostilidad prácticamente aplastaba al enemigo.”²⁵⁰ Lo anterior se evidencia en el tono beligerante que poseen muchos de sus ensayos, así como en la utilización de términos de guerrilla como “resistencia” y “entrega”.²⁵¹ Con este tipo de recursos Traba tenía la pretensión de

²⁴⁸ Pizarro, Ana. “Marta Traba: resistencia y modernización” (prólogo). En: Traba, Marta *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, p. XX

²⁴⁹ Traba, Marta. “Entrevista atemporal”. Preguntas y respuestas seleccionadas por Beatriz González, de reportajes concedidos por Marta Traba. En: *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1984, p. 338

²⁵⁰ Ramírez, Mari Carmen. “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”. En: Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 35

²⁵¹ Es importante considerar que la actitud polémica de Traba es una de las razones que explican que su legado haya sido soslayado posteriormente, ya que generó que su figura despertara un enorme rechazo. Como argumenta Ramírez. “...la inmediatez polémica de sus esfuerzos críticos vino a contradecir seriamente aquellos fundamentos teóricos más rigurosos de su pensamiento. En ese sentido, su oportuna participación en controversias de las escenas artísticas locales se convirtió, a la larga, en algo de mayor

provocar deliberadamente y desencadenar fuertes reacciones en sus lectores (y también en el público que asistía a sus conferencias, donde igualmente destacaba como mordaz oradora), con el fin de incitarlos a desarrollar sus capacidades reflexivas y despertar sus conciencias. En este sentido, debemos tener en cuenta que para la autora la crítica de arte excedía ampliamente una dimensión estética, en el sentido de que no sólo cumplía la mera función de reflexionar sobre los aspectos formales de las obras y establecer ciertos patrones de gusto, sino que asumía una férrea actitud ética que buscaba reconstruir las diversas maneras en que dichas obras entraban en comunicación con los espacios culturales de los que formaban parte, y que aspiraba a la conformación de interlocutores activos que comprendieran la responsabilidad que lo artístico tiene en los procesos de autoconciencia del continente.

Ahora bien, pareciera haber múltiples razones que señalan lo obsoleto que resulta defender en el presente una postura militante como la de Traba. Entre ellas se encuentra, según explica Mari Carmen Ramírez, la profunda reconfiguración del campo artístico que se produjo desde mediados de los años setenta y que trajo consigo la aparición de la figura supuestamente más neutral del curador de arte contemporáneo, lo que puso seriamente en jaque el papel de árbitro artístico que Traba personificaba.²⁵² Pero además, “Más que en ningún momento anterior, la crítica artística se convirtió en una herramienta subordinada al sistema mercadológico del arte, o sea, en toda una mortificante función que ella hubiera aborrecido.”²⁵³

Sin embargo, dentro de este escenario artístico internacional que funciona estrechamente vinculado a los designios y requerimientos del mercado, y que, como ya se señaló, aparenta ser más abierto y plural con las manifestaciones de la periferia, pero que no conoce en profundidad los variados contextos y particularidades de la región, y, más gravemente aún, camufla en sus pretensiones multiculturales sus perspectivas colonizadoras y excluyentes, puede convertirse en un potente llamado de atención para las escrituras sobre arte locales, el no olvidar que la crítica de arte puede cumplir una

importancia que su propia capacidad de articular teoría. Esa bien puede ser la razón por la cual es más conocida por sus profusos ensayos, artículos y reseñas que por el complejísimo marco crítico que montó para su interpretación de la producción plástica de nuestro continente. Tal vez fue una desafortunada opción.” *Ibíd.*, p. 51

²⁵² *Ibíd.*, p. 37

²⁵³ *Ibíd.*, p. 37-38

relevante función concientizadora y ética, que rescatando una perspectiva situada ayude a contraatacar el servilismo acrítico que ha invadido parte sustancial de los circuitos globales.

Por otro lado, también resulta altamente problemático defender desde un punto de vista más contemporáneo una noción de “arte latinoamericano” en los términos planteados por Traba. No obstante, me parece que es necesario reconsiderar un aspecto fundamental de dicha noción: su postura estratégicamente regionalista articulada en términos de una identidad continental.

Recordemos que en su pensamiento se intentaba configurar un concepto de “arte latinoamericano” que en parte, y no sin serias limitaciones, se basaba en la especificidad contextual del continente. Y aunque lo que pretendía era abarcar panorámicamente la plástica bajo ciertos denominadores comunes, de todas formas buscaba evidenciar las enormes diferencias de carácter geográfico y cultural de las diversas regiones contenidas en tan vasto espacio. Como ella misma declarara: “...yo creo que el arte sigue siendo *de* Colombia, *de* Venezuela, *de* México. (...) siempre he creído que el arte es de alguna parte. Creo entonces en el arte colombiano, así como creo que hay un arte latinoamericano específicamente, lo que ha sido mi lucha durante años. Nosotros somos una familia, pero tenemos diferencias como toda familia.”²⁵⁴ De esta manera, para lograr conciliar esas dos dimensiones diseñó un *esquema ficcional* en el que dividió y clasificó los países de América Latina en zonas de funcionamiento cultural, representadas por las categorías de “áreas abiertas” y “áreas cerradas”.

Este respeto por el espesor y la pluralidad de las tramas físicas y sociales donde los artistas desarrollaban sus obras, estaba profundamente ligado a su noción de regionalismo, que se desmarcaba de la idea patriótica y conservadora de nacionalismo, y que se basaba en el modelo artístico colombiano que para ella representaba un paradigma para el resto del continente. “El «regionalismo» fue un concepto clave para Traba, ya que describía lo que ella admiraba más del arte colombiano, en el cual «el lenguaje del artista coincide con los códigos de comprensión de una comunidad».”²⁵⁵ Lo significativo es que esta noción más limitada de región también podía ser extendida a una estructura global

²⁵⁴ Traba. “Entrevista atemporal”. Op. Cit., p. 342

²⁵⁵ Bazzano-Nelson, Florencia. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. En: Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 31

más amplia que resultaba útil para unificar una serie de señas identitarias colectivas que, desde su punto de vista, posicionaban a Latinoamérica como un territorio singular con características específicas, y que se diferenciaba de otras regiones como la norteamericana y la europea cuyos respectivos procesos históricos y culturales eran ajenos a esa realidad.

Este tipo de mirada abarcadora puede presentar enormes rendimientos críticos frente a las actuales ansias homogeneizadoras de los circuitos transnacionales, quienes buscan subordinar las prácticas periféricas dentro de sus marcos de legitimación universalistas, restándoles a las obras sus particularidades y desconectándolas de sus lugares de origen y significación. De esta manera, asumir un *enfoque regionalista* – incluso para volver una vez más a reflexionar sobre una noción tan compleja y cuestionable como la de “arte latinoamericano”-, no en la búsqueda de una esencia, sino que utilizada como una táctica provisional y mutable de acuerdo con ciertas circunstancias y necesidades, adquiere una connotación política que no puede ser sometida ni contrarrestada tan fácilmente por los discursos hegemónicos. Puede, igualmente, ayudar al trazado de cronologías e historias particulares que ayuden a entender los múltiples procesos artísticos del continente bajo sus propias reglas y ritmos, generando así lecturas más diversas que ayuden a evidenciar e interferir los mecanismos colonizadores que relegan a las prácticas locales a posiciones exóticas y secundarias.

Por lo demás, cabe asimismo recordar que Traba fue una de las primeras voces críticas en denunciar enérgicamente la condición desigual en la que se encontraba la producción artística continental dentro de los espacios internacionales. Como señala Florencia Bazzano-Nelson:

“Por haber estado profundamente inmersa en el proceso artístico interno del continente, Marta Traba pudo entender mejor que muchos el peligro potencial de la influencia cultural de los Estados Unidos en el hemisferio. Su crítica al imperialismo cultural del Norte se adelantó por varios años al interés emergente en los círculos intelectuales internacionales por entender y desactivar los efectos del globalismo en las culturas del Tercer Mundo.”²⁵⁶

Aunque este fenómeno de *satelización* del arte de Latinoamérica (utilizando un término empleado con recurrencia por Traba), se fue incrementando sustancialmente

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 32

durante la década de los noventa de la mano de las modas globales, por cierto no es un problema nuevo. En este sentido, la autora fue capaz de manera innovadora de alertar y teorizar sobre el hecho de que esta situación es uno de los conflictos capitales que ha afectado el desarrollo de la plástica local desde sus primeros modernismos artísticos, al mismo tiempo que concibió estrategias para defenderse, como el concepto de “resistencia”, sobre el que me volveré a referir más adelante.

Pero más allá de los puntos anteriormente aludidos, a mi juicio, uno de los más significativos aportes del proyecto de Marta Traba fue otorgarle un lugar protagónico al ejercicio de la crítica de arte dentro del pensamiento producido en América Latina, intentando vincular los procesos y problemáticas de las artes visuales en el complejo tejido general que articula la memoria cultural de la región. La importancia que el quehacer artístico, tanto plástico como teórico, ha tenido –y tiene- en la conformación de una cultura continental, es algo que históricamente no ha sido lo suficientemente reconocido, si lo comparamos con la atención que se le ha dedicado a la investigación de otros campos y disciplinas como, por ejemplo, el de la literatura, las ciencias sociales o la antropología. Es aquí donde se torna apremiante la reevaluación del legado de Traba, teniendo en cuenta el enorme crecimiento que en los últimos tiempos han tenido los estudios de la cultura en (y sobre) Latinoamérica. Resulta interesante destacar que la autora fue ampliamente consciente de esta deficiencia y, debido a esto, es valorable que su propuesta tuviese la facultad de expandirse por sobre los límites de lo estético, hacia la exploración de los imaginarios históricos y sociales del continente, asumiendo una perspectiva interdisciplinar que la convirtió en una pionera de lo que hoy conocemos como crítica cultural.

En este sentido, para lograr reconsiderar profunda y cabalmente su proyecto, se requiere volver a mirar hacia el pasado para insertar su trabajo dentro de las amplia tradición de intelectuales “latinoamericanistas” (que por cierto ella conocía y había asimilado²⁵⁷) que persiguieron la edificación de una cultura latinoamericana autónoma y que tuvieron la urgencia de configurar una identidad propia. Pero también, es importante

²⁵⁷ Traba explícitamente vincula su proyecto con los de otros pensadores continentales, entre los que menciona a nombres de la talla de José Martí, Carlos Fuentes, Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Leopoldo Zea, José Lezama Lima, Octavio Paz, entre otros. Traba, Marta. “La cultura de la resistencia”. En: *Mirar en América*. Op. Cit., p. 38

reconocer dicho legado en relación con una tradición más específica de escritura sobre arte que ella contribuyó a cimentar (y en varios aspectos a inaugurar), vinculándola con voces críticas más actuales, lo que permitirá no sólo ahondar en sus contribuciones sino que al mismo tiempo, generar nuevas perspectivas de lectura que posibiliten una revitalización los debates más contemporáneos.

ESCRITURAS SITUADAS

Al intentar establecer un diálogo entre las propuestas de Nelly Richard y Marta Traba, resulta ineludible tener en consideración que el proyecto de Richard no se puede calificar como “latinoamericanista”, en cuanto no se traza el objetivo de abordar de manera integradora la plástica del continente, ni de realizar un marco de lectura general de ella, como sí se lo propuso el proyecto de Traba.²⁵⁸ No obstante, si bien el pensamiento de Richard se posiciona desde un punto de vista particular, al instalar sus reflexiones en las dinámicas específicas del campo artístico chileno, varias de sus problemáticas pueden ser proyectadas al ámbito latinoamericano, ya que postula que es posible encontrar situaciones y experiencias coincidentes en otros espacios de la región, a pesar de sus indudables diferencias de coyunturas y tradiciones. De esta manera, las autoras comparten la concepción de *Latinoamérica como un campo cultural distintivo*, idea que se transforma en el lugar de partida para entroncar sus escrituras en un mismo proceso crítico que, como vimos, ha tenido dos etapas de intensa fertilidad escritural en la década de los setenta y en la década de los noventa.

Quizás uno de los aspectos más fundamentales que vincula a estas dos voces es el hecho de que su estudio de los fenómenos artísticos asume una “mirada contextualmente referida”²⁵⁹, inscrita conscientemente en las especificidades históricas, sociales y

²⁵⁸ Durante la década de los sesenta, según da cuenta Patricia D’Allemand, la crítica en el continente experimentó un fuerte proceso de “latinoamericanización” que trajo como consecuencia la ampliación de su objeto de estudio más allá de los confines nacionales dentro de los cuales hasta ese momento se había desarrollado. Aunque la autora hace referencia específicamente al campo de la crítica literaria, es posible expandir esta idea hacia la esfera de las artes visuales donde cobraron especial impulso los discursos integracionistas, el abordaje panorámico de la plástica regional y, según se mencionó, se hizo frecuente la utilización de la denominación “arte latinoamericano”. D’Allemand, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2001, p. 64

²⁵⁹ Hernández. Op. Cit., p. 167

culturales que articulan los lugares de enunciación desde los cuales desplegaron sus discursos.

Me parece interesante resaltar que esta perspectiva situada no sólo influyó en el contenido de sus reflexiones, sino que se transformó en un asunto que enmarcó y en cierta medida fue definiendo el desarrollo práctico de sus trabajos. Una cuestión que parece ser constante, dentro del ejercicio de la crítica en la región, es tener que asumir el desafío de desempeñar sus funciones desde lugares periféricos donde el campo artístico no está completamente consolidado, presentando serias debilidades en su desarrollo institucional y donde siempre hay muchas tareas que continúan pendientes. Traba y Richard no son la excepción, y supieron sortear destacadamente los escollos que esos vacíos y deficiencias les presentaban, ayudando a la renovación de sus respectivos escenarios y convirtiéndose en activas y prolíficas agentes culturales. Recordemos que, más allá de sus aportes ensayísticos y teóricos, los esfuerzos de Traba fueron fundamentales, entre otras cosas, para la modernización de la esfera artística colombiana desde mediados de los años cincuenta, lo que la llevó a ejercer múltiples funciones como, por ejemplo, ser curadora y directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Richard, por su parte, sobresalió en el proceso de rearticulación del campo cultural chileno posterior al golpe militar, por lo que sus labores se expandieron, además de la escritura, hacia variados roles, como el dirigir algunas galerías y organizar exposiciones. En este sentido, las dos pueden ser calificadas, usando una expresión de Justo Pastor Mellado, como críticas “productoras de infraestructura”, debido a que tuvieron la necesidad de generar los espacios y las condiciones materiales para validar sus actividades, esto es, dedicarse a la creación de archivos y a la construcción de escenas locales que permitieran el desarrollo de una nueva crítica histórica que apuntaba a resolver las carencias analíticas previamente existentes.²⁶⁰

Ambas, igualmente, tienen en común el haber dedicado un lugar significativo dentro de sus textos a esclarecer las funciones que se le asignan a la escritura sobre arte desarrollada en Latinoamérica, y en especial a sus propios discursos. Este carácter

²⁶⁰ Si bien esta denominación es utilizada por Mellado para referirse al trabajo actual de los curadores de arte en América Latina, me parece pertinente extenderla hacia el trabajo de los críticos en el continente, que como hemos visto excede ampliamente la sola función de la escritura. Mellado, Justo Pastor. “El curador como productor de infraestructura”. Disponible en: www.sepiensa.cl

autorreflexivo ha procurado enfatizar el rol de la crítica como un ámbito de mediación y transformación social, así como su capacidad para conectar las problemáticas del fenómeno artístico con el espacio más amplio de lo cultural. Sin embargo, las autoras se distancian entre sí debido a que Traba se preocupó por subrayar el componente didáctico y pedagógico de su quehacer, ya que estaba interesada en estimular la formación de nuevos públicos e interlocutores, una motivación que no se encuentra presente en el proyecto de Richard.

Ya se ha discutido en esta investigación, que las dos autoras han destacado la necesidad de que los textos críticos continentales construyan marcos interpretativos que integren las problemáticas formales del arte con los contextos particulares de significación en el cual son producidas las obras, como una manera de enfrentar a las miradas universalistas y homogenizantes con que los relatos internacionales someten a las prácticas locales.

Richard ha sido especialmente insistente en cuestionar estas perspectivas estereotipadas que, como ha manifestado, reducen dichas prácticas a la noción simplista de lo *latinoamericano-primitivista*, haciendo alusión a esa pretendida pureza cultural del continente. Pero, además, debido a su experiencia como curadora de exhibiciones en el extranjero, podemos detectar que sus reflexiones han dado cuenta de otro condicionamiento que se ha hecho recurrente a raíz del giro multiculturalista de los últimos tiempos, el que ha generado un proceso de sociologización y antropologización de lo artístico.²⁶¹ Así, debido a este giro, las producciones han despertado un nuevo interés dentro de los circuitos metropolitanos, pero este interés ha estado restringido a resaltar el valor documental de las obras, es decir, se les demanda que *ilustren su compromiso con la realidad*, enfatizando una mayor referencialidad a su contexto.²⁶² Esta condescendencia hacia la alteridad –que esconde una renovada forma de exotismo–, es rechazada por la autora debido a que reduce y subordina lo artístico latinoamericano a una dimensión contenidista, negándole su capacidad de reflexión formal y así

²⁶¹ Richard, Nelly. “El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural”. En: *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 79. A pesar de que este texto fue escrito por Richard el año 2003, por lo que se escapa del marco temporal fijado inicialmente para estudiar su proyecto (que según se convino en el segundo capítulo, va desde finales de los años setenta hasta mediados de los años noventa), me parece pertinente incluirlo en la discusión debido a que en él la autora retoma ciertos argumentos que ya habían sido esbozados en otras de sus publicaciones anteriores.

²⁶² *Ibíd.*, p. 80

inhabilitando a las producciones continentales a debatir en igualdad de condiciones con las obras del centro.

Este cuestionamiento a la visión simplista que piensa que la especificidad del arte latinoamericano radica en la referencia ilustrativa a su contexto, tiene un antecedente en el discurso de Traba, pero que está dirigido a un nivel intercontinental. Desde los inicios de su trabajo como crítica, Traba hizo pública su opinión negativa sobre los aspectos programáticos del realismo socialista impulsado por el muralismo mexicano, al que llegó incluso a denominar con su característico tono belicoso, como un “tumor maligno enquistado en el continente”.²⁶³ Así, como señala Bazzano-Nelson, “Le atribuyó a este movimiento una falta total de complejidad, postulados simplistas y un frenesí documental, resultado de estar producido más bien por políticos y soldados que por artistas y estetas.”²⁶⁴ Desde el punto de vista de Traba, lo más nefasto del arte comprometido era que renunciaba a la exploración del lenguaje plástico en pos de un afán meramente descriptivo de su realidad socio-política, que estaba instrumentalizado por intereses ideológicos completamente ajenos a los problemas estéticos. Una situación más desastrosa acontecía, según la autora, cuando este modelo era transplantado hacia otros países de la región (a través de un proceso degradante de “mexicanización refleja”), derivando en variados movimientos indigenistas y nacionalistas de carácter conservador y regresivo. Obras como por ejemplo la de José Sabogal en Perú y de Oswaldo Guayasamín en Ecuador, representaban para Traba una posición arcaizante y demagógica que no sólo se negaba a las transformaciones de la modernización artística, sino que además construía una ilusoria y exótica imagen de Latinoamérica de fácil exportación.

El pensamiento de Richard, por su lado, también tomó distancia de las concepciones tradicionales de arte comprometido existente en América Latina, al valorar

²⁶³ Bazzano-Nelson, Florencia. “Marta Traba y México: una historia de encuentros y desencuentros”. En: Zalamea, Gustavo (Ed). *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Humanas, 2010, p. 200-201

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 201. Hay que consignar que con el paso de los años Traba fue matizando su crítica al muralismo en la medida en que fue valorando algunas de sus contribuciones a nivel continental, y rescatando las propuestas individuales de algunos artistas mexicanos. En el último libro que escribió sobre las artes visuales latinoamericanas, publicado póstumamente, la autora señala: “Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen del muralismo, o Escuela Mexicana, coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental de comienzos de siglo. Fue el único capaz de puntualizar la necesidad de un arte distinto de la pintura de caballete, uno que cumpliera un papel social de primera importancia en las nuevas sociedades latinoamericanas.” Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 14

la positiva irrupción de las obras de la “avanzada” en el medio artístico chileno, debido a que habían formulado una nueva relación entre arte y política, “...fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico...”²⁶⁵, y al postular que era en el espacio del lenguaje y en la manipulación de sus códigos donde se gestaban las herramientas para desestabilizar los discursos autoritarios y hegemónicos (tanto los del régimen militar chileno, como los de la esfera internacional del arte).

Ahora bien, frente a la situación de dominación cultural que las prácticas artísticas de la región han padecido dentro de los espacios de validación metropolitanos, las propuestas teóricas de Traba y Richard han buscado salidas. Los conceptos de “resistencia” y “margen” que se examinarán a continuación, están asociados no sólo con una voluntad por establecer una distancia crítica con los parámetros de validación centrales, sino también con la configuración de dispositivos y estrategias para subvertir esas dinámicas hegemónicas.

RESISTENCIA Y MARGEN: ESTRATEGIAS DE DEFENSA Y APROPIACIÓN CRÍTICA

Ya se examinó el modo en que el concepto de *resistencia* –portador de claras connotaciones ideológicas propias del pensamiento politizado y antiimperialista desarrollado durante los años sesenta- forma parte estructural de la propuesta crítica de Traba. Recordemos que a partir del análisis de la escena artística latinoamericana de la década de los cincuenta, la autora reconocía ciertos comportamientos recurrentes en un grupo de artistas, a los que denominó como “resistentes”²⁶⁶, pues veía que ellos habían logrado formular una propuesta original que ayudaba en la definición de un arte latinoamericano, ya que lograba marcar una verdadera *diferencia* frente a otros paradigmas artísticos pertenecientes a los Estados Unidos y Europa. Pero además, este concepto le permitió realizar una lectura histórica de los procesos de modernización que

²⁶⁵ Richard, Nelly. *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Ediciones Art & Text, 1986, p. 119

²⁶⁶ Entre los que se encontraban, como se mencionó en la primera parte de este trabajo, los nombres de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Rodolfo Abularach, Fernando de Szyszlo, José Luis Cuevas, entre otros

la plástica continental había experimentado durante gran parte del siglo XX, estableciendo filiaciones entre variados creadores de diferentes países y épocas, que agrupados bajo esta categoría, tenían en común el rechazar la condición de dependencia cultural que asolaba al continente y que impedía la anhelada afirmación de su autonomía cultural.

Aunque para Traba la idea de “resistencia” cumplía principalmente la función de poner en evidencia y *oponerse* tenazmente a las relaciones dependientes establecidas entre los centros hegemónicos y las periferias latinoamericanas, una de las cuestiones que resulta muy interesante de esta noción es que no implica un cierre completo frente a las influencias extranjeras, sino que señala un cierto grado de negociación con éstas, y es en este punto que también se hace permisible conectar su pensamiento con el de Richard; Traba no niega la necesidad de que se renueven los lenguajes artísticos, ni los beneficios que pueden presentar el intercambio con otros modelos culturales con el objetivo de alcanzar una modernidad artística propia, pero cuestiona fuertemente la adopción mimética de esos modelos, los que al ser asumidos como meros juegos formales provocaban la pérdida de la capacidad de significación de las obras. Al respecto señala Devés Valdés: “Su rechazo no es, por principio, a la recepción de un lenguaje. Tal recepción no le parece peligrosa siempre que ese lenguaje sólo represente el conjunto de signos que puede ser utilizado para fines diferentes a los que originalmente había tenido.”²⁶⁷ Desde esta perspectiva es posible afirmar que la noción de “resistencia” ostenta una dimensión que puede ser considerada como un precursor mecanismo de *apropiación crítica* de los materiales externos, que demanda su adaptación y reelaboración en función de los requerimientos específicos de las comunidades donde van a ser empleados, argumento que, como vimos, también es defendido por Richard.

En una ponencia presentada en 1976 Traba afirmaba:

“A los artistas y críticos de la resistencia no nos importa en absoluto entrar en el tejido engañoso de la superestructura cultural. El relevamiento de un arte regional, tan distante de indigenismos y nativismos ramplones y funestos, como de la trampa sin salida de un «arte planetario», es el objetivo de un arte que procesará, con las reservas del caso y en la medida en que sean reducibles al discurso de la ficción, los nuevos datos tecnológicos, científicos y sociales que se vayan produciendo, bien sea para aceptarlos o rechazarlos. Esto significa que la vía de la resistencia es polisémica y no acata un determinado

²⁶⁷ Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano del siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000-2004, Volumen 2, Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990), p. 214

programa de trabajo que desemboque en formas estatuidas de antemano. La resistencia es el comportamiento estético que presentamos como alternativa a los comportamientos de moda, arbitrarios, onanistas y destructivos.”²⁶⁸

Del pasaje anterior se desprende que la autora comprendía el arte de la resistencia como un concepto flexible y dinámico y no como un programa previamente determinado, y, aunque para ella representaba una presencia destacada dentro del mapa artístico latinoamericano, no se había convertido en un sistema simbólico amplio ni en una identidad común.²⁶⁹ Se trataba más bien de una actitud, un *comportamiento* de defensa contra la colonización cultural, –que cumplía “una función epistemológica y un servicio político”²⁷⁰- y que estaba abierto a tener proyecciones y a convertirse en una estrategia de acción en el futuro.

A pesar de lo anterior, es importante tener en cuenta la existencia de ciertas contradicciones que forman parte de este concepto y que problematizan su posible reconsideración desde parámetros más actuales. No hay que olvidar que esta dimensión táctica y apropiadora recién mencionada, también estaba acompañada de ciertos presupuestos esencialistas, a los que Traba recurre para justificar la ambigua concepción de lo que ella entendía como una *modernización artística con carácter propio*, la que, en su opinión, era posible de alcanzar mediante la realización de una síntesis entre algunos elementos tomados prestados del repertorio formal internacional, con otros que había que rescatar de la tradición cultural de la región. Dicha síntesis, que se daba mejor en las “áreas cerradas” por estar menos susceptibles a ser negativamente influenciadas por los patrones extranjeros, no sólo venía supuestamente a borrar los conflictos, sino que tenía como condición exaltar ciertas características identitarias comunes a todo el continente, como la noción de “inmovilismo” y la tendencia más profundamente latinoamericana a la utilización de temporalidades míticas.

A esta limitación anterior, se le suma un enfoque bastante conservador de lo artístico, lo que queda expuesto al analizar los trabajos de aquellos creadores que Traba señaló como emblemáticos y que, con el paso de los años, fueron perdiendo vigencia y

²⁶⁸ Traba, Marta. “Somos latinoamericanos”. En: *Marta Traba*. Op. Cit., p. 332. Ponencia presentada en la Universidad de Texas en Austin y originalmente publicada en 1977 en el libro organizado por Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

²⁶⁹ Bazzano-Nelson. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. Op. Cit., p. 29

²⁷⁰ Traba. “Somos latinoamericanos”. Op. Cit., p. 332

relevancia dentro de las nuevas escrituras, y, asimismo, en el hecho de que privilegiara medios y soportes tradicionales, como la pintura, el dibujo y el grabado, por sobre las nuevas exploraciones formales, especialmente las conceptualistas, que durante la década de los sesenta comenzaban a transformar radicalmente el escenario continental. Este rechazo a las producciones de corte más experimental se debía a que para la autora estaban asociadas con la aceptación ciega y sin restricciones de la “estética del deterioro” norteamericana. En este sentido, siguiendo lo planteado por Bazzano-Nelson, quizás una de las más paradójicas debilidades que se encuentran en el pensamiento de Traba, es que no fue capaz de comprender las diversas maneras en que estas obras más radicales se relacionaban con las particularidades de sus contextos de origen y podían reflexionar sobre el desmontaje de sus propios códigos, así como establecer espacios de crítica antihegemónica.²⁷¹

Haciendo un salto temporal y epistemológico, encontramos que dentro de los planteamientos de Richard también cobra una especial preponderancia la reflexión sobre los alcances y efectos que la transmisión de pautas y modelos extranjeros producen en el ámbito local. Empero, su discurso no aboga por desentrañar lo “propio” latinoamericano, ni le da crédito a las soluciones sintéticas, pues lo que intenta es evidenciar los descalces y las contradicciones que se producen en estos intercambios culturales, desligándose así de cualquier resquicio esencialista y mítico que restringía al pensamiento de Traba.

Además de lo anterior, el proyecto de Richard también se aparta notoriamente del de Traba, en cuanto manifiesta un marcado interés por inscribirse en espacios más amplios que los continentales, pues, como se observó, señala que es en las instancias de comunicación transnacionales donde se abren posibilidades de establecer efectivas divergencias que permitan “subvertir la norma de dominancia del discurso internacional”.²⁷² De esta manera, tenemos que partir de la premisa de que Richard es consciente de que en el contexto globalizado de la década de los noventa el campo artístico latinoamericano está articulado al internacional, lo que ha generado el efecto de

²⁷¹ “La obra de conceptualistas como Luis Camnitzer, Cildo Meireles y Eugenio Dittborn han demostrado que las conclusiones de Traba no fueron correctas y que el conceptualismo fue una práctica artística sorprendentemente flexible para defender la peligrosidad ideológica del arte y negociar las estructuras culturales a nivel local e internacional.” Bazzano-Nelson, Florencia. “Contra viento y marea”. En: *Revista Galería de Arte Mundo*, número 5, septiembre 18 de 2002, p. 23

²⁷² Richard, Nelly. *Margins and Institutions...* Op. Cit., p. 151

que gran parte de las obras de la región tiendan a buscar visibilidad y legitimación en los espacios metropolitanos, y lo que hace inviable sostener cualquier postura que se “resista” de alguna manera al contacto sostenido con prácticas y discursos foráneos.

Traba, en cambio, dirigió sus reflexiones hacia un circuito local, apostando más bien por establecer alianzas interregionales que facilitaran el autoconocimiento interno, lo que enlaza a su trabajo con diversos proyectos de integración latinoamericana erigidos durante los años sesenta.²⁷³ Según ella, apremiaba que América Latina se mirara a sí misma primero, antes de poder salir a enfrentar las miradas y juicios extranjeros. “El día que digamos tranquilamente y sin miedo «somos latinoamericanos», afirmando así una categoría humana y cultural (...), tendremos algún chance de proyectar nuestra existencia fuera del continente.”²⁷⁴ Es por esta razón que la autora se oponía al fenómeno de internacionalización que las prácticas continentales experimentaban durante esa época, haciendo un llamado de atención sobre los peligros que conllevaba adoptar una postura que creía que la “puesta al día” con los lenguajes internacionales era el único parámetro de validación estética al que podía aspirar la región.²⁷⁵

Volviendo al proyecto de Richard, quisiera referirme ahora a la figura del “margen” que se desliza con insistencia dentro de su escritura. Como ya fue analizado, esta figura, que se gestó a partir de sus reflexiones sobre la “avanzada” chilena para referirse a aquellas producciones que se ubicaban fuera de los marcos de legitimación oficiales existentes durante la dictadura (tanto los del régimen militar como los del discurso tradicional de izquierda), se expande para designar el lugar periférico que históricamente han ocupado las prácticas latinoamericanas dentro de los relatos hegemónicos.

²⁷³ Como vimos, este empeño integracionista de Traba no sólo se manifestó en sus escritos, sino que también en su amplia labor como agente cultural, al realizar constantemente viajes por diversos países de la región con el propósito de establecer redes que ayudaran a incrementar la circulación de ideas y de obras.

²⁷⁴ Traba. “Somos latinoamericanos”. Op. Cit., p. 333

²⁷⁵ Como ejemplo de esto, se puede mencionar las críticas que la autora realiza sobre la Bienal de São Paulo, instancia que desde su creación en 1951 se convirtió en la mayor vitrina para que el arte brasileño y latinoamericano se proyectaran internacionalmente, y que según ella, si bien había estimulado a los artistas locales, los había forzado a entrar en la “estética del deterioro”. “...la Bienal fue el primer y principal vehículo de internacionalización del arte en el continente, ya que determinó la extinción de las identidades y desplazó los valores artísticos desde la expresión hasta la convulsión.” Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables...* Op. Cit., p. 198

Aunque una primera lectura de esta noción de “margen” posee el carácter de denuncia de una condición excluyente, lo interesante es que Richard realiza un ejercicio de resemantización del concepto, que lo libera de su carga negativa al revalorizarlo cuando lo postula como un *espacio propositivo de interferencia crítica*. Atendiendo a lo anterior, la autora señala:

“Más allá del realismo topográfico de una mera localización en las fronteras del sistema de poder, el margen sirvió de concepto-metáfora para productivizar el descarte social de la marginación y la de la marginalidad, reconvirtiendo su sanción en una *postura enunciativa* (...). Ese concepto-metáfora que planteaba la tensionalidad crítica del límite (...) como zona desde la cual hacer vibrar la pregunta sobre cómo operan las demarcaciones territoriales del poder simbólico, proyectaba el modelo de un nuevo tipo de crítica social que busca desorganizar las reglas de composición del orden que dan sistematicidad al poder desde el *entremedio* de sus lógicas de funcionamiento simbólico y comunicativo.”²⁷⁶

Este llamado a que el arte de América Latina le saque rendimientos críticos a su condición marginal, está vinculado con las nuevas perspectivas teóricas introducidas por el pensamiento posmoderno y postestructuralista, de cuyo repertorio Richard toma prestado su potencial deconstructivo para revisar y poner en tensión algunas de las certezas y totalizaciones modernas, como por ejemplo, el supuesto de que existe una relación jerárquica entre el centro productor de modelos y la periferia condenada a copiarlos. Recordemos que en contra este preconditionamiento, el discurso de la autora abogaba por la existencia latinoamericana de una *cultura de la resignificación* con la capacidad de reapropiarse críticamente de esos modelos ajenos, para utilizarlos de acuerdo a las necesidades específicas de la trama contextual en la cual serían puestos a operar. Al igual que Traba, Richard se niega tajantemente al postulado que señala que los parámetros externos deben ser miméticamente reproducidos en el espacio continental, pero a diferencia de ésta, propone que la idea de resignificación no se basa en la mera resistencia a la imposición de los discursos internacionales, sino que es en el contacto sostenido con esos discursos donde es posible detectar ciertas *zonas intersticiales* que evidencien sus mecanismos colonizadores, lo que abre la posibilidad de establecer ciertas estrategias contestatarias que busquen subvertir dichos mecanismos.

²⁷⁶ Richard, Nelly. “Destrucción, reconstrucción y deconstrucción”. En: *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 65

Ahora bien, tanto la figura del “margen” –en cuanto espacio productivo para la resignificación-, como la noción de “resistencia” –aunque en un grado más limitado que está circunscrito a su dimensión estratégica y dinámica-, pueden ser emparentadas, a partir de lo planteado por Mosquera, con otros paradigmas de *apropiación cultural*²⁷⁷ que han circulado dentro del pensamiento general latinoamericano (no sólo aquel referido al campo específico de las artes visuales), y que han tenido una enorme utilidad crítica para reflexionar sobre los particulares procesos de interacción cultural del continente. Conceptos como los de “antropofagia”, “transculturación” e “hibridez”²⁷⁸, además de los antes mencionados, comparten el haber introducido nuevas perspectivas políticas en los debates, al intentar sistemáticamente corregir la concepción de que las culturas dominadas son receptoras pasivas de los modelos extranjeros, posicionándolas, en cambio, como agentes activos que transforman los elementos foráneos para su propio beneficio, resaltando así su capacidad creativa en la constante reelaboración de sus identidades.²⁷⁹

Pese al potencial crítico que estas estrategias apropiadoras tienen para analizar el escenario cultural latinoamericano, resulta pertinente advertir sobre sus limitaciones. Entre ellas se encuentra el riesgo de caer en una versión demasiado complaciente y afirmativa de la periferia, al extremo de que se inhiban sus posibilidades de transformación efectiva, ya que si bien estas categorías cuestionan y de ciertas forma reposicionan las relaciones jerárquicas entre los centros dominantes y las periferias dominadas, de todas formas este esquema de oposiciones binarias se sigue sosteniendo. En este sentido, hay que tener en consideración que,

²⁷⁷ Mosquera, Gerardo. “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural.” En: *Horizontes del arte latinoamericano*. Op. Cit.

²⁷⁸ La noción de “antropofagia” fue acuñada en el contexto modernista brasileño de la década de los veinte por Oswald de Andrade, aludiendo a la figura del caníbal que para resistir la invasión extranjera se devoraba a su enemigo. Sobre este tema ver: Ferreira de Almeida, Maria Cândida. “Só a antropofagia nos une”. En: Mato, Daniel (Compilador). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Op. Cit.; El término “transculturación”, que fue originalmente propuesto en los años cuarenta por Fernando Ortiz en su libro *contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, como una alternativa a la idea de “aculturación” que hasta el momento dominaba dentro de la antropología estadounidense, fue rescatado posteriormente por Ángel Rama quien lo popularizó y profundizó para aplicarlo en los estudios literarios y culturales de los años ochenta. Sobre el trabajo de Rama ver: D’Allemand. “Ángel Rama: literatura, modernización y resistencia”. En: *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Op. Cit.; En la década de los noventa los debates culturales se han revitalizado con la puesta en circulación del concepto de “hibridez” sobre el que ha reflexionado en su trabajo Néstor García Canclini. Ver: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

²⁷⁹ D’Allemand. Op. Cit., p. 62.

“...el flujo no puede quedar siempre en las misma dirección Norte-Sur, según impulsan la estructura de poder, sus circuitos de difusión y el acomodamiento a ellos. No importa cuán plausible sea la estrategia apropiadora y transculturadora, implica una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica, aunque la conteste y aún llegue a valerle ella a la manera de esas artes de combatir sin armas que aprovechan la fuerza de un contrario más poderoso. Es necesario también invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, sino por contribuir a pluralizar para enriquecer la circulación en un sentido verdaderamente global.”²⁸⁰

Más allá de estos reparos, que deberán ser repensados en otras investigaciones, es necesario reconocer los valiosos aportes de los proyectos de Marta Traba y de Nelly Richard, ya que ayudaron a cimentar una tradición específica de escritura sobre arte en Latinoamérica la que, al mismo tiempo, estaba abierta a dialogar con otros espacios de reflexión cultural. Sus novedosos marcos interpretativos no sólo sirvieron para comprender y delinear sus respectivos escenarios, sino que generaron nuevas perspectivas de lectura que pueden ser utilizadas para volver a analizar los procesos artísticos de la región y que, también, pueden servir para intervenir en las discusiones actuales y futuras.

²⁸⁰ Mosquera. “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural.” Op. Cit., p. 65

CONSIDERACIONES FINALES

Llegado el momento de los balances y las apreciaciones finales me parece pertinente referirme a la figura del trayecto que ha servido para enmarcar esta investigación, una figura que ha resultado ser productiva en cuanto presenta una doble connotación. Por una parte, alude a los proyectos críticos de Marta Traba y de Nelly Richard, dos trayectorias discursivas que si bien difieren entre sí, comparten el haber reflexionado sobre ciertas problemáticas que se han mantenido con el paso del tiempo, aunque con considerables modificaciones. Por otra parte, estas trayectorias puestas a dialogar señalan un camino más amplio, un trayecto, entre otros posibles de delinear, por el cual se ha desplazado la escritura sobre arte en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX.

Las propuestas de Traba y de Richard se gestaron en contextos socioculturales divergentes; Traba fue modulando sus planteamientos a lo largo de la década de los sesenta, momento en que se hizo evidente la penetración en el campo latinoamericano de los cánones culturales estadounidenses, y en medio de un ambiente intelectual politizado y antiimperialista que estaba influenciado por las teorías dependentistas desarrolladas por las ciencias sociales; mientras que Richard, desde los años ochenta desplegó su pensamiento en un nuevo escenario marcado por los procesos de globalización y la asunción generalizada del neoliberalismo. Por este motivo, sus propuestas se articularon a partir de marcos epistemológicos y presupuestos conceptuales distintos; Traba sintetizó, desde una perspectiva enraizada en el contexto continental, una serie de referencias teóricas provenientes de fuentes tan diversas como el marxismo, la sociología francesa, la teoría de la comunicación y la crítica a la sociedad de masas de la Escuela de Frankfurt; y Richard, por su parte, configuró sus reflexiones a partir del personal ensamblaje de las teorías derivadas del pensamiento postmoderno y del postestructuralismo, referencias que debido a su orientación antihumanista le sirvieron para revisar y poner en cuestión los supuestos de la modernidad.

Teniendo en consideración estas significativas diferencias, quisiera a continuación sintetizar brevemente los principales puntos que sus discursos tienen en común, porque es a partir de la especificidad de estos vínculos que es posible sustentar la existencia de un

proceso que ha atravesado por dos marcadas etapas de fertilidad escritural y que, pese a sus discontinuidades, contradicciones y discrepancias, ha ayudado a cimentar una tradición de crítica artística en el continente.

Como ya se examinó, ambas autoras construyeron destacados modelos interpretativos para abordar ese amplio y heterogéneo fenómeno denominado “arte latinoamericano”, conscientes de que hablaban *desde* Latinoamérica, es decir, que sus trabajos estaban inscritos en las particularidades históricas, sociales, políticas y culturales del continente.

Esta perspectiva situada las llevó a reflexionar sobre la ineludible situación de dependencia cultural que, históricamente, han padecido las prácticas artísticas de la región dentro de las instituciones hegemónicas, las que, sostenidamente, han condenado a estas prácticas a ser meros apéndices, a ocupar posiciones derivativas y secundarias dentro de sus relatos, una situación que se hizo más evidente debido a que tanto en la década de los sesenta como en la de los noventa, las producciones continentales se pusieron de moda en los circuitos metropolitanos, lo que les significó su reconocimiento de existencia a nivel internacional, pero, al mismo tiempo, las expuso a ser sancionadas desde parámetros de legitimación universalistas. Las escrituras de Traba y de Richard tuvieron que enfrentar estas miradas homogeneizantes y estereotipadas, denunciando los mecanismos de dominación detrás de ellas y generando estrategias y dispositivos para defenderse y subvertirlos, como los conceptos de “resistencia” y “margen”.

Igualmente, las dos autoras reclamaron el derecho que tienen los discursos latinoamericanos de trazar sus propias reglas de validación y de escribir sus historias locales de acuerdo a cronologías autónomas que respetaran la multiplicidad y espesor de las tramas contextuales del continente. Atendiendo a lo anterior, es pertinente recordar que por medio de la denominación “escena de avanzada”, Richard tomó distancia de otras categorías pertenecientes al lenguaje internacional, para así destacar que esas obras chilenas poseían un significado específico que estaba enlazado con la particularidad del medio chileno donde habían sido producidas, mientras que Traba utilizó la noción de resistencia para volver a revisar los procesos de modernización de la plástica latinoamericana, desde un enfoque regionalista que se erigía con independencia de las lecturas centrales. De este modo, para las autoras la posibilidad de sostener y definir una

identidad artística continental se encontraba en el hecho lograr establecer una *diferencia* frente a las representaciones externas que se hacen de lo latinoamericano.

Por último, quisiera destacar que tanto Traba como Richard le otorgaron al ejercicio crítico una función integradora, en cuanto persiguieron, desde una perspectiva transdisciplinar, conectar las problemáticas del ámbito artístico con preocupaciones de carácter socio-político, por lo que sus análisis y discusiones se expandieron hacia la dimensión más amplia de la crítica cultural, contribuyendo a enriquecer, desde la zona específica de la visualidad, el pensamiento general latinoamericano.

Ahora bien, resulta interesante apuntar que desde inicios del siglo XXI los estudios sobre cultura latinoamericana están experimentando una renovación sustancial de sus marcos epistemológicos, con la introducción de nuevos enfoques teóricos como los presentados, por ejemplo, por el pensamiento decolonial y los estudios sobre subalternidad, que han venido a cuestionar, entre otras cosas, los modos de comprensión hasta ahora existentes de las dinámicas coloniales y las nociones geopolíticas del centro y la periferia. En este sentido, queda pendiente la tarea de indagar de qué manera estos nuevos puntos de vista influirán en los futuros debates sobre arte y cultura de la región, y si los proyectos de Marta Traba y Nelly Richard, especialmente sus conceptos de “resistencia” y “margen”, tendrán vigencia y rendimiento crítico en una nueva etapa aún no delineada con claridad en el ámbito de las artes visuales continentales.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE NELLY RICHARD Y MARTA TRABA

- Richard, Nelly: "Bienal de Sydney 1984: la participación de Chile en Australia". En: *Revista Mundo* n°21, agosto 1984
- "Contraoficialidad, poder y lenguajes". En: *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989
- "Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?" En: Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1988
- "El arte en Chile: una historia que se recita, otra que se construye". En: *Revista CAL*, N° 2, Santiago de Chile, 1979
- "El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural". En: *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007
- "Inventar las fuerzas de cambio". Disponible en: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4768>
- *La cita amorosa: (Sobre la pintura de Juan Dávila)*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1987
- "«La Pintura en Chile» de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno". En: *La Separata n°1*. Santiago de Chile, abril de 1981
- "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo". En: *Aisthesis*, N° 21, Santiago de Chile, 1988.
- "Latinoamérica y la Posmodernidad". En: Herlinghaus, Hermann y Walter, Monika (Editores). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, 1994
- "Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia". En: *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989
- "Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro" En: *Encuentros y desencuentros en la arte: IV Coloquio Internacional de Historia del arte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994
- "Los chilenos en la Bienal de París 1982". En: Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1988
- *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Ediciones Art & Text, 1986
- Modernidad, Postmodernismo y periferia". En: *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989
- "Periferia cultural y descentramiento Postmoderno". En: Ravera, Rosa María (Compiladora), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998
- "Postulación de un margen de escritura crítica". En: Richard, Nelly y Mellado, Justo Pastor. *Inter / medios*. Santiago de Chile: autoedición, 1981

- “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia”. En: *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 1994
- Una mirada sobre arte en Chile: octubre de 1981*. Santiago de Chile: autoedición, 1981
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994
- “Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional”. En: *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005
- Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005
- “Entrevista atemporal”. En: *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1984
- Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, Instituto Colombiano de Cultura, 1984
- “La cultura de la resistencia”. En: *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005
- “Somos Latinoamericanos”. En: *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1984

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Acha, Juan: *Arte y sociedad latinoamericana: sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979
- Amaral, Aracy. “Marta Traba: décadas vulnerables”. En: Traba, Marta. *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1984
- Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cientismo, artes de acción (1940-1972)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974
- Bazanno-Nelson, Florencia. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. En: Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005
- “Contra viento y marea”. En: *Revista Galería de Arte Mundo*, número 5, septiembre 18 de 2002
- “El legado de *Ver y Estimar*: Marta Traba y *Prisma*”. En: Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (Compiladoras). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005
- “Marta Traba y México: una historia de encuentros y desencuentros”. En: Zalamea, Gustavo (Editor). *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Humanas, 2010

- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2009
- Castedo, Leopoldo. *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana* Santiago de Chile: Domen Ediciones, 1999
- Catlin, Stanton. *Art of Latin America Since Independence*. Texas: The Yale University Art Gallery, The University of Texas Art Museum, 1966
- D'Allemand, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2001
- Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano del siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000-2004
- Escallón, Ana María. "Noticias humanas" En: Pizarro, Ana (Compiladora). *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago de Chile: LOM, 2002
- Escobar, Ticio. "Arte latinoamericano en jaque". En: Ravera, Rosa María (Compiladora). *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998
- "El arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global". En: Power, Kevin (Editor). *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Tegui: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006,
- Fevre, Fermín. "Las formas de la crítica y la respuesta del público". En: Bayón, Damián (relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1974
- Flores Ballesteros, Elsa. "Latinoamérica: construcción de modelos de la «Tradición de lo nacional» a la tradición de lo latinoamericano". En: Ravera, Rosa María (Compiladora), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998
- Franco, Jean. *La cultura moderna de América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971
- Galende, Federico. *Filtraciones I: conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: ARCIS, 2007
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- La producción simbólica: teoría y método de la sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1979
- Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La carreta editores, 2007.
- "Marta Traba. Apuntes sobre un repertorio crítico en revisión". En: Zalamea, Gustavo (Editor). *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*. Bogotá:

Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Humanas, 2010

--*Marta Traba: crítica de arte latinoamericano*. Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2007

Giunta Andrea. "Chile y Argentina: memorias en turbulencia". En: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (Editores). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001

--*Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001

Goldman, Shifra M. *Perspectivas artísticas del continente americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: UACM, 2008

Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de arte, Ediciones Uniandes, 2008

González, Beatriz. "Marta Traba y la crítica de una época". En: Zalamea, Gustavo (Editor). *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Humanas, 2010

Guash, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Eds. Del Serbal, 1997

Hernández, Carmen. "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano". En: Mato, Daniel (Coordinador). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, Universidad Central del Venezuela, 2002.

Honorato, Paula. *Recomposición de escena 1975-1981: 8 publicaciones de artes visuales en Chile*. Disponible en www.textosdearte.cl

Jiménez, José y Castro Flores, Fernando. "Introducción: el arte de las Américas". En: Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (Editores). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999

Longoni, Ana. "Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile". En: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (Editores). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001

Lucie-Smith, Edward: *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino, 1994

- Macchiavello, Carla. “Vanguardia de exportación: la originalidad de la «Escena de avanzada» y otros mitos chilenos”. En: *Ensayos sobre artes visuales: prácticas y discursos en los años '70 y '80 en Chile*. Santiago de Chile: LOM, 2011
- Martín Barbero, Jesús. “Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica”. En: Richard, Nelly (Editora). *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS, 2010
- Mellado, Justo Pastor. “El curador como productor de infraestructura”. Disponible en: www.sepiensa.cl
--“Seis claves para la plástica de fin de siglo”. En: *Dos textos tácticos*. Santiago de Chile: Eds. Jemmy Button Ink, 1998
- Mesquita, Ivo. “Cartografías”. En: Power, Kevin (Editor): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Tegui: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006
- Morais, Frederico. “Reescrevendo a história da arte Latino-Americana”. En: *Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997
- Mosquera, Gerardo. “Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales”. En: León, Rebeca (compiladora). *Arte en América Latina y cultura global*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2002.
--“Introduction”. En: Mosquera, Gerardo (Editor). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: The Institute of the International Arts Visual Arts, 1996
--“Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural.” En: Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (Editores). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999
- Oyarzún, Pablo. “Arte en Chile de veinte, treinta años”. En: *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones La Blanca Montaña, 1999
--“Crítica; historia”. *Escena de avanzada y sociedad*. Documento FLACSO N° 46. Publicado En: Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Eds. Metales Pesados, 2007
- Pacheco, Marcelo E. “Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles”. En: Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (Editores). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999
- Peluffo Linari, Gabriel. “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”. En: Power, Kevin (Editor): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Tegui: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006

Pizarro, Ana. "Marta Traba, la trasgresión". En: Pizarro, Ana (Compiladora), *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago de Chile: LOM, 2002
--"Marta Traba: resistencia y modernización" (prólogo). En: Traba, Marta *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005

Power, Kevin. "Introducción. La crítica latinoamericana dentro del contexto global". En: Power, Kevin (Editor): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Tegui: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006

Ramírez, Mari Carmen. "Beyond «the Fantastic»: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art". En: Mosquera, Gerardo (Editor). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: The Institute of the International Arts Visual Arts, 1996

--"Contexturas: Lo global a partir de lo local". En: Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (Editores). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999

--*Inverted Utopias: Avant-garde in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 2004

--"Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida". En: Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005

Sullivan, Edward (Editor). *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea, 1996.

Varas, Paulina. "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la *escena de avanzada*". Disponible en: <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/de-la-vanguardia-artistica-chilena-a-la-circulacion-de-la-escena-de-avanzada/>