



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



---

**ESTRATEGIAS DE INSERCIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO**  
**El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta**  
**Traba**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor: Pablo Berríos González

Profesor Guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago, Octubre 2011



*A Felipe Mena Anchío*  
*(06/12/1982 – 04/09/2011)*

## ÍNDICE

<b>Presentación</b>	Pág. 4
<b>Introducción</b>	Pág. 8
<b>Capítulo I</b>	
<b>El arte latinoamericano como problema y el problema del arte latinoamericano</b>	Pág. 17
1.- El arte latinoamericano como problema	Pág. 18
2.- El problema del arte latinoamericano	Pág. 25
<b>Capítulo II</b>	
<b>Gestiones para el posicionamiento: el internacionalismo en Jorge Romero Brest</b>	Pág. 32
1.- Historia del Arte y estrategia internacionalista	Pág. 33
2.- La revista <i>Ver y Estimar</i> y la formación de un público como plataforma	Pág. 36
3.- Romero Brest y el Museo Nacional de Bellas Artes: la teoría a la práctica	Pág. 39
4.- El Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y el deseo de posicionamiento internacional	Pág. 43
5.- El giro hacia la identidad continental en los setenta	Pág. 46

### **Capitulo III**

#### **Consideraciones para un arte moderno en América Latina:**

**Marta Traba y el latinoamericanismo** Pág. 50

1.- Orígenes del arte latinoamericano: el arte moderno como expresión, como lenguaje Pág. 51

2.- La crítica de arte: proyecto pedagógico y profesionalización Pág. 56

3.- Colonialismo cultural y estética del deterioro: perspectivas latinoamericanas Pág. 61

**Conclusiones** Pág. 67

**Bibliografía** Pág. 73

## PRESENTACIÓN

*La hora de sentar cabeza no  
llegará jamás.*

Guy Debord, *In girum imus  
nocte et consumimur igni.*

El origen de esta investigación de tesis se remonta a mucho tiempo atrás. Recuerdo que el año 2008 escuché en diferentes espacios una serie de exposiciones sobre la idea del arte latinoamericano como categoría agotada en el andamiaje teórico e histórico del arte, hecho que encontraba repercusiones inmediatas entre algunos ex-compañeros de Universidad. Ese mismo año, el curador cubano Gerardo Mosquera daba una conferencia en el Centro de Extensión de la Universidad Católica en Santiago, en la cual se refería a la idea del arte latinoamericano como un proyecto sin vigencia ni potencia alguna en un panorama artístico globalizado, donde todo circula por diversos puntos. Sin embargo, dichas ideas nunca me convencieron y esta tesis es respuesta a ellas.

De aquella actitud, con el tiempo se me fue perfilando la idea que el rechazar un concepto valioso, y con una tradición especialmente crítica, por una moda intelectual imperante en el campo de las ideas sobre arte era más bien el síntoma de una época en la cual algunos latinoamericanos buscan una validación a nivel global sin esclarecer ni definir su punto de origen. A esa altura el *slogan* “piensa global, actúa local” de los años noventa parecía haber desaparecido como el caballo de batalla de muchos grupos que veían en la globalización una amenaza para lo local. Ahora se nos ha presentado una etapa en la cual es necesario poder pensar y actuar globalmente, a lo que también se le debiese sumar la premisa “pero nunca olvidar de donde se viene”.

Mi entrada al Magíster en Estudios Latinoamericanos fue el salto necesario para que ese rechazo inicial a la moda intelectual tomara un sustrato teórico definido y claro, para que no fuese solamente el rechazo de una juventud que se opone a casi todo lo que se le presenta.

Realmente, no puedo recordar bien cuándo fue que *se me apareció* el tema arte latinoamericano como una unidad conceptual que remite a un objeto, al mismo tiempo que no tiene una correlación tan inmediata como se quisiera encontrar. Puedo signar que en el inicio se pensó como propuesta de trabajo final para un seminario y que, con el paso del tiempo *que lo destruye* todo, aquella propuesta se fue ampliando hasta llegar a los márgenes bajo los cuales se presenta hoy, con lo que debo reconocer que ese pequeño esbozo se terminó transformando en parte un proyecto mayor, el que fue sometido a la discusión tanto de los profesores que lo evaluaron y que aportaron en él con sus ideas, así como de los compañeros que comprendieron el tema abriéndome nuevas perspectivas para abordarlo. Así se manifiesta que esta investigación es más amplia de lo que se presenta en estas páginas, puesto que se ha sometido a innumerables exámenes, siendo ésta la última etapa de aquel proyecto inicial que no tenía demasiadas pretensiones, más allá de ser un trabajo final para un seminario.

Como se logra apreciar en las palabras precedentes, a pesar de ser un trabajo personal —por el acto performativo que implica la escritura—, éste nunca se ha realizado de manera aislada en el espacio físico de trabajo que se ha elegido. Esta tesis ha sido posible gracias a un entorno que la ha hecho posible: se debe a una experiencia de vida, con toda la carga que la palabra *vida* puede dar cuenta.

En primer lugar, debo signar que no habría sido posible desarrollar esta investigación sin el apoyo de CONICYT mediante su programa de Formación de Capital Humano Avanzado, institución de la cual recibí una beca de un año para poder finalizar los estudios de Magister en Estudios Latinoamericanos durante el 2010. Asimismo, una parte valiosa de la investigación se desarrolló en el extranjero, lo que fue posible gracias a la Beca de Ayudas para residencias cortas de investigación de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos del Departamento de Postgrado y Postítulo de la Universidad de Chile.

También debo notar en este punto la ayuda brindada por el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Mis más sinceros agradecimientos a las

personas que trabajan en ese espacio por su voluntad y demostraciones de cariño, entre ellos al Prof. Bozidar Susteric, por permitirme trabajar de la manera más confortable posible durante un mes en aquel espacio. Asimismo, debo dar cuenta de las facilidades de trabajo en distintas instituciones colombianas para desarrollar el presente trabajo: el MAMBo y su biblioteca, la Biblioteca Luis Ángel Arango por su valiosísimo aporte bibliográfico y al Archivo Nacional de Colombia.

El CECLA de la Facultad de Filosofía y Humanidades ha sido un espacio único donde poder presentar, contrarrestar, nutrir y corregir ideas. Estas palabras las quiero extender a todos los compañeros, académicos y funcionarios que se desarrollan en aquel lugar. Especialmente expreso estas palabras hacia mis amigos Javiera Anabalón, Karem Pinto, Ignacio Ramos y Alejandro Viveros junto a muchos otros, por hacer de la discusión materias cotidianas de la vida y no restringirlas solamente al espacio universitario, pero principalmente por el afecto mutuo de estos casi tres años de conocernos. El paso por el CECLA no hubiese sido lo mismo sin ustedes.

Otro tanto de este trabajo pertenece a mis compañeros de trabajo en Estudios de Arte, que me han brindado la posibilidad de poder contrarrestar metodologías e hipótesis de trabajo, así como la confianza de poder utilizarlas, además del tiempo necesario para poder desarrollar mis tareas particulares. Esto está especialmente dedicado a Isidora Parra, Eva Cancino y Natalia Vargas.

Especialmente quiero agradecer a Sergio Rojas por su increíble disposición en la elucidación de la presente investigación, en los juicios correctos y concretos que ha desarrollado en una temática un tanto lejana a sus materias habituales, pero que no por eso han disminuido en lo más mínimo la calidad y la objetividad. Esta tesis no habría sido posible sin su ayuda sincera y desinteresada.

Andrea Berríos, mi hermana, participó de manera abnegada en la corrección del primer borrador, siendo la primera lectora que se enfrentó con esta tesis, encontrando numerosos errores a los que propuso valiosas soluciones. Su ayuda inigualable en las correcciones me ha brindado la posibilidad de mejorarlo, presentando un trabajo más

acabado en cuanto al estilo e ideas. Los errores, sin embargo, son de mi absoluta propiedad y sin ella este trabajo y la vida no serían iguales.

A la familia y a los amigos, a los que están y a los que ya han partido, fuente de dichas y de refugio emocional. Sin ustedes, mi vida no sería la misma.

Un hecho terrible marcó la fase final de esta tesis y que la postergó un tiempo por el dolor y la angustia que se quedarán algún tiempo. Durante las correcciones finales de la presente falleció uno de mis mejores amigos en circunstancias trágicas e indeseables. Son pocas las personas que me han brindado la dicha de su amor sincero durante tanto tiempo y de manera desinteresada, tanto así que a veces se me olvida decir palabras de cariño porque pienso que van a estar conmigo mucho tiempo más. Lo conocí durante la época del colegio y en estos más de quince años de relación nunca dejé de quererlo, apreciarlo y valorarlo por el sentido que le daba a su vida y a la mía. Felipe Mena Anchío, este trabajo está dedicado al recuerdo de tu vida, porque *vamos dando vueltas en la noche y somos devorados por el fuego.*

Por último, nuevamente este trabajo es para ti.

Santiago, Septiembre de 2011.

## INTRODUCCIÓN

*Parecería que una historia de la crítica debería ser considerada como la necesaria introducción a cualquier estudio de historia crítica del arte.*

Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte.*

El concepto arte latinoamericano es una construcción relativamente reciente, la cual aparece sino hasta mediados del siglo XX, después de la segunda Guerra Mundial. Por tanto, esta construcción tiene cerca de unos cincuenta años de existencia en el campo de las ideas.

A simple vista esta afirmación resulta compleja, puesto que se podría confundir una idea con un objeto, producto de una correspondencia inmediata entre el concepto y el objeto. Esto produce dos efectos que nos interesa poner en suspenso. Primero, la consideración sobre el arte latinoamericano como una manera de localizar transversalmente a toda la producción estética, plástica y visual que puede ser encauzada en la historia del arte en el continente; llegando inclusive a alcanzar las producciones anteriores a la llegada de Colón y la conquista lusa y española. Segundo, y derivado de lo anterior, que el arte latinoamericano, entendido de esta manera, resultaría ser algo transhistórico, en el sentido de que siempre ha estado disponible ahí, dado que funciona como una categoría abstracta que puede aglutinar los más diversos fenómenos estéticos, plásticos y visuales descritos anteriormente. Nosotros partimos desde el contrapunto a estas suposiciones, dado que consideramos el arte latinoamericano como una construcción histórica, como un proyecto que tiene un horizonte epocal específico, lo que dotaría de una cierta especificidad a tal concepto y, por lo tanto, lo transformaría en una categoría historiable.

A partir de esta última idea, pensamos que existe una diferencia sustancial entre lo que comúnmente se conoce como arte latinoamericano, en el sentido de una asociación

directa a todo arte que se ha producido en o que pertenece a América Latina, y el concepto de arte latinoamericano, como categoría de denominación surgida en los distintos aparatos escriturales que pertenecen al campo artístico. Empero, no se trata de desconocer y negar de antemano a la producción artística de todo el subcontinente, como una forma de desconocer su existencia, sino lo que queremos plantear en esta investigación es que el arte latinoamericano es una construcción conceptual y epistémica generada en la relación de la producción artística de Latinoamérica en el siglo XX con el arte internacional —Europa y Estados Unidos de manera hegemónica—, estructurada y definida de manera predominante por los aparatos escriturales que intentan dar sentido a aquella producción.

Dicho de otra forma, el arte latinoamericano es más bien una ficción plausible de orden conceptual para definir a la producción artística de América Latina, haciéndola aprehensible, dándole un sentido y transformándola en un proyecto. Pero lo anterior, en ningún sentido, quiere decir que no existe de forma material, ya que como se puede ver, su existencia es posible mediante la propia estructuración conceptual y discursiva que se ha realizado en torno a ella. El arte latinoamericano existe en tanto categoría de organización geopolítica en el campo artístico para designar, organizar y conceptualizar desde distintas matrices al arte producido en dicha región.

Sin embargo dicho concepto ha sido problemático en su propia conformación como categoría de designación artística y geopolítica, dado que es un escenario de disputas desde lo teórico hasta lo político e ideológico, lo cual se manifiesta en que dicho concepto —arte latinoamericano— ha tenido en su propio desarrollo distintos significados y significaciones, así como distintas expectativas, en el sentido que ha sido apropiado y organizado desde distintos proyectos, siendo estos conformados, como se dijo, principalmente bajo el alero de la escritura sobre artes.

La siguiente investigación de tesis toma como eje la importancia de la escritura de artes como base de producción para una categorización del arte producido en América Latina bajo la noción de arte latinoamericano, específicamente como forma discursiva creada desde la relación que ella entabla con el circuito internacional del arte —surgido

y configurado desde la Guerra Fría—, en cómo se estructura ese tipo de correspondencia desde la escritura sobre artes plásticas en la región, cuáles son los tipos de configuración que surgen desde los distintos andamiajes teóricos que se forman para realizar tal entramado y cuáles son las estrategias que se utilizan para validar o no tales relaciones.

Parte importante para entender las preguntas realizadas con anterioridad desde la idea de arte latinoamericano cruza por las distintas posiciones político-ideológicas en torno a la figura y la relación conflictiva que hemos dibujado hasta el momento. Estas posturas posibles las establecemos como estrategias de inserción del arte latinoamericano en el circuito internacional generadas por las escrituras sobre artes plásticas y/o visuales —en la que confluyen la teoría, la historia, la crítica de arte y en el último tiempo la actividad curatorial— a partir de la segunda mitad del siglo XX. Estas estrategias de inserción las podemos dividir en dos grandes corrientes fundamentales en dicha estructuración, signándolas bajo las concepciones del internacionalismo y el latinoamericanismo.

Ambas corrientes, que también poseen su propia configuración e historicidad —de las que en esta investigación no daremos cuenta por exceder los límites de la misma—, las situamos en el interior de las ideas de dos autores específicos y que representan dos visiones sobre un mismo fenómeno sobre la relación geopolítica del arte latinoamericano con el circuito internacional, especialmente porque determinaron posiciones que han sido apoyadas y contradichas tanto al interior como desde el exterior de las estrategias mismas. Los autores elegidos para trazar este mapa de las estrategias de inserción del arte latinoamericano son Jorge Romero Brest en el internacionalismo y Marta Traba en el latinoamericanismo.

La elección de ambos autores resulta de la posición central que ambos ostentaron en los distintos países donde ejercieron sus labores profesionales. Los dos fueron académicos de prestigiosas universidades, directores de revistas, críticos reconocidos por los medios intelectuales donde se desarrollaron, validadores de ciertas formas de arte y árbitros del gusto, mediadores entre el campo plástico y el público al que se le

presentaba el “arte nuevo”, directores de museos, grandes polemistas e intelectuales de primera línea reconocidos en diversas partes del globo. Hay que agregar que durante algunos años trabajaron juntos en el comité editorial de la revista argentina *Ver y Estimar*, donde Romero Brest era director y Traba su “discípula”. Sin embargo, el rasgo más importante de ambos es su capacidad de ser agentes culturales complejos, dadas las funciones enumeradas con anterioridad, lo cual los vuelve figuras trascendentales para la modernización del campo plástico en Argentina y Colombia, además de las repercusiones que tuvieron en otros países.

En cuanto a la elección de estos dos autores como pensadores representativos de estrategias relacionadas con el arte latinoamericano; nos resultan importantes debido a que logran vislumbrar y establecer un marco de enunciados que hacen característicos a ambos proyectos sobre el arte latinoamericano. Decimos esto porque un examen sobre las distintas modulaciones que la escritura de arte ha esgrimido sobre la producción artística del subcontinente puede dar cuenta de las formas en que ésta se mueve constantemente entre ambas propuestas, a pesar de que entren en juego nuevos andamiajes teóricos que implican variaciones en los tipos de propuestas metodológicas, los que además desarrollan perspectivas sobre las características y contenidos del arte latinoamericano.

Cabe mencionar en este punto que no existe una precisión o proposición tácita en ambos autores de lo que nosotros entendemos por estrategias de inserción internacionalista o latinoamericanista, una definición específica desarrollada por ellos, sino que existen en sus planteamientos ciertas ideas que nos pueden ayudar a configurar un marco referencial para desarrollar una estrategia de inserción, sea internacionalista o latinoamericanista. De esta forma, lo que se plantea es una interpretación de ciertos postulados en ambos autores para situarlos en un relato mayor sobre el arte latinoamericano desde su propio ejercicio escritural y la relación que entablan desde ese lugar enunciativo con el circuito internacional de arte.

Entendemos que tanto la estrategia internacionalista como la latinoamericanista de inserción del arte latinoamericano son las dos corrientes principales de pensamiento

sobre la producción artística de América Latina en relación con el campo artístico internacional y que, si bien, tienen grandes diferencias —en algunos casos irreconciliables— también tienen puntos de encuentro. En este sentido, se podría llegar a plantear que cualquier planteamiento sobre la especificidad del arte latinoamericano tiende a encauzarse en alguna de estas dos estrategias, tomando partido por una u otra, transformándolas y desarrollando nuevos postulados a partir de ellas, inclusive llegando a congeniar ambas estrategias. Igualmente, si se planteara un examen mayor de estos postulados, nos encontraríamos con variaciones, dependiendo de qué autor o grupo de autores se trabajara, pero en líneas generales nos podríamos encontrar con distintos aspectos del internacionalismo o latinoamericanismo de las artes plásticas de América Latina.

Esta tesis, al ser realizada desde un carácter conceptual exploratorio requiere hacer ciertas precisiones terminológicas para establecer las ideas que harán posible la siguiente exposición, debido a que son los puntos centrales para poder realizar el establecimiento de ellos en las ideas tanto de Jorge Romero Brest como el de Marta Traba. Nos referimos a estrategia, inserción, internacionalismo y latinoamericanismo.

Por estrategia entendemos una serie de operaciones articuladas para la obtención de un fin específico, de un objetivo. En este sentido, la estrategia puede ser una forma discursiva que no necesariamente tiene un carácter programático, en la idea de un pensamiento lineal realizado *a priori*, invariable e inmutable. Ésta es más bien una forma y toma de posiciones que van analizando las condiciones que determinados contextos le plantean para la realización y consecución de los fines para los cuales ella ha sido puesta en juego. En cierta medida, la estrategia corresponde a una forma de pensamiento que se estructura mediante discontinuidades y rupturas desde posturas establecidas, como hojas de ruta susceptibles a ser transformadas en su propia configuración.

Por otro lado, inserción se puede definir como la acción de dar cabida a un elemento en un campo mayor, del cual en un principio está presumiblemente desconectado, pero debido a determinadas características del objeto, este tiene la posibilidad de ser

encauzado en ese espacio al que se quiere acceder, principalmente a través de determinados elementos que hacen posible la asimilación o por formas de diferenciación que podría poseer tal objeto. De cierta forma, el elemento a insertar debe guardar relación con el campo mayor, ya sea por afirmación o por negación, como se ha dicho con anterioridad, pero necesariamente debe presentar algunas características que hagan posible tal proceso desde una perspectiva relacional.

Los conceptos siguientes, internacionalismo y latinoamericanismo, serán tratados de manera particular y en relación inmediata el objeto que articula este estudio —el concepto arte latinoamericano—, para que logren dar una explicación aplicada a los fenómenos que intentamos establecer en esta investigación. En cuanto al internacionalismo, éste puede ser definido por la búsqueda de posibilidades de equiparación entre las producciones artísticas nacionales, regionales y continentales en relación a un circuito internacional de arte. Es decir, el internacionalismo no debe ser entendido como la consideración prioritaria de lo internacional por sobre lo local, sino que éste estaría estructuralmente vinculado desde una perspectiva de similitud con el primer ámbito debido a que poseerían un mismo origen y formas de desenvolvimiento, siendo de esta forma un arte equivalente en sus condiciones con el contexto mayor, el circuito internacional, y con el mismo valor debido a esa igualdad.

El latinoamericanismo representaría una matriz distinta a lo que hemos expuesto como internacionalismo, en el sentido de que se sitúa desde un paradigma que plantea la existencia de una diferencia en las condiciones estructurales que producen, configuran y definen al arte latinoamericano, entendido desde una otredad, la cual no necesariamente tiene que ser representada como una forma de inferioridad ni exotización, sino que se plantea desde una lógica de lo distinto a partir de una identidad artística particular, no equiparable con el arte del circuito internacional debido a su especificidad, pero con el mismo valor que cualquier arte producido en cualquier parte del globo. Lo importante para el latinoamericanismo artístico sería el mostrar lo específico del arte producido en América Latina atendiendo a las condiciones estructurales del continente en el cual surge y valorizarlo desde esa posición enunciativa.

Si bien se han presentado los conceptos articulantes de esta tesis, pudiese sobrentenderse por el tipo de exposición elegida, que estas dos estrategias de inserción generadas desde las escrituras sobre artes plásticas son posturas antitéticas, debido a que lo que se puede desprender desde la terminología propuesta es que una busca estar a la altura del arte internacional considerando las condiciones estructurales; mientras que la otra buscaría elementos diferenciadores que la harían distinta de las producciones artísticas de otras regiones del mundo producto de esas condiciones estructurales. Sin embargo, si bien ambas estrategias guardan distancias en sus postulados, principalmente en la forma de buscar esa inserción, mediante la diferencia o la similitud, ambas compartirían un horizonte en común, es decir la inserción, al mismo tiempo que provendrían de un mismo nudo histórico que intentarían resolver desde sus particulares formas de reconocimiento: la modernización del campo artístico latinoamericano, producto de la aparición europea de las vanguardias, provenientes del altomodernismo, y su apropiación, interpretación, y reelaboración en América Latina.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la formación de estas estrategias de inserción está imbricada por la modernización del campo artístico, hay que tener en cuenta ciertos elementos. El proceso de modernización de las artes plásticas en el campo latinoamericano durante el período de posguerra se caracterizaría por la complejidad de las redes en el interior del aparato artístico, tanto desde la perspectiva del lenguaje plástico operante en el período propuesto —la apropiación de una retórica vanguardista europea en sus más diversas formas de manifestación, tanto a través de elementos formales como de contenido— así como del entramado institucional en el cual aquel lenguaje opera y se valida —la aparición de cátedras de historia del arte universal y de arte americano en las universidades latinoamericanas; la fundación de museos de arte moderno en diversas ciudades de la región; la aparición de medios de divulgación especializados tanto en seno de las universidades como por iniciativas privadas y la creación de sistemas expositivos interconectados son claro ejemplo de esto—. En cierta medida, habría que leer la modernización del campo artístico en América Latina como modernizaciones de los diversos campos artísticos, los cuales tienen como componente unitario una institucionalización sostenida desde la década

de 1940 en ciertos países, pero que hacia la década siguiente se vuelve común a la gran mayoría de los campos artísticos del subcontinente.

Hay que aclarar que estos procesos de modernización no dejan de ser problemáticos, en el sentido que no fueron recepcionados desde una sola óptica de valoración. Por un lado, nos encontramos desde la comprensión positiva de la modernización del campo artístico con que aquella fue impulsada tanto desde los distintos aparatos estatales así como por agentes artísticos —artistas, historiadores y críticos, principalmente— los cuales comparten la expectativa de generar un arte nuevo, el cual tendría como meta el poder generar alteración a la idea de identidad nacional desde el campo plástico, la que se distinguiría de la generada desde el pensamiento liberal de mediados del siglo XIX mediante la utilización de las bellas artes. La visión de una nueva identidad nacional expresada en términos plásticos —y de la cual las escrituras sobre arte vendrían a ser elementos de configuración y validación— vendría a recoger las demandas de inclusión en el campo de la representación visual de grupos que habían sido excluidos de aquella *narrativa* liberal, como lo muestra el caso de la incorporación visual de sectores medios de raigambre urbana o los grupos indígenas<sup>1</sup>.

Por otro lado, nos encontramos con la visión negativa de la modernización, generada principalmente en grupos que tenían como horizonte procesos revolucionarios de origen socialista, los cuales ven en los procesos de modernización la acentuación de las contradicciones sociales, que van de la mano con la generación de índices mayores de exclusión y de desigualdad, tanto económica como simbólica, donde las escrituras sobre arte tienen una posición definida igualmente como se planteara en el caso anterior<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tómese por ejemplo los casos de la pintura altomoderna en diferentes países, proveniente principalmente por una apropiación del postcezanismo, principalmente el cubismo, que integra el espacio urbano al interior del cuadro como sinónimo de progreso o el caso del muralismo mexicano, en el cual esta tendencia además del elemento anterior, incorpora al indígena como motivo narrativo no naturalista.

<sup>2</sup> Estos procesos tenderán a manifestarse de manera explícita cuando las tensiones sociales se muestren de manera patente hacia la década de 1960. Ejemplo de esto puede ser el caso de la muestra *multimedial* "Tucumán Arde", realizada en Rosario (Argentina) el año 1968, la cual además de cuestionar la idea de progreso y desarrollo económico, pone en tela de juicio el papel de los artistas en aquel proceso.

De lo anterior se puede comprender por qué el surgimiento de estas estrategias de inserción del arte latinoamericano desde las escrituras sobre arte pueden ser estructuradas como efectos de la modernización en el campo de las artes plásticas, debido a que buscan generar un tipo de entendimiento de la producción artística, desde la escritura, como un proyecto político que cruza tanto por la vía de la generación de esta *nueva* identidad como por el de leer las desigualdades simbólicas que genera la creciente escena del arte mundial. En cierta medida, las estrategias de inserción son producto de la modernización del campo artístico latinoamericano y que entablan desde la escritura respuestas a ese proceso, actuando tanto hacia el interior como al exterior de los campos plásticos mismos.

Esta tesis está dividida en tres capítulos. El primero de ellos dedicado al problema del arte latinoamericano como concepto aglutinador de las prácticas artísticas, cuál es su origen y cómo se va estructurando como proyecto escritural desde mediados del siglo XX. El segundo capítulo versa sobre la formulación de un proyecto de inserción internacionalista en el interior del pensamiento del crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, principalmente en lo que corresponde a su labor de mediador cultural en el campo plástico argentino. El tercer capítulo busca la estratificación de una estrategia latinoamericanista de inserción en las ideas de la crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba, en un recorrido que abarca tanto la producción teórica de esta autora como su gestión crítica en diversos países del subcontinente.

## CAPÍTULO I

### EL ARTE LATINOAMERICANO COMO PROBLEMA Y EL PROBLEMA DEL ARTE LATINOAMERICANO

*La autoconciencia de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada América Latina se mantiene, pero problematizándola. No obstante, "What is Africa?" de Mudimbe aumenta cada día su vigencia transferido a nuestro ámbito: ¿qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar.*

Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo*.

Este capítulo tiene como objetivo plantear un panorama general de ciertos problemas que suelen ir ligados a la hora de hablar del concepto arte latinoamericano y que ayudarán a entender desde una perspectiva amplia los desarrollos teóricos planteados en la introducción y que guían el resto de la investigación. Este apartado se desarrolla en torno a dos premisas, como bien lo expresa el título que corona este capítulo: por una parte el arte latinoamericano como problema y, por otra, el problema del arte latinoamericano.

La primera de estas aseveraciones está dedicada a cómo el concepto de arte latinoamericano surge en un nudo histórico problemático y se transforma en materia de disputa, abordado por diversos campos y desde diversas propuestas, siendo enfocado desde una perspectiva de revisión en torno al cómo se fue construyendo con el tiempo en una categoría. La segunda parte está dedicada a los problemas que surgen en el interior del arte latinoamericano que lo producen, conceptualmente hablando, como un arte otro, cuáles son las definiciones internas que confronta para ser una categoría. En cierta manera, ambos postulados son considerados parte de un mismo problema, qué es el concepto de arte latinoamericano, pero que operarían en campos diferenciados,

en una suerte de exterior e interior de un mismo proceso de configuración conceptual: el primero en cómo el arte producido en América Latina se transforma en un problema de designación mediante la configuración de un espacio artístico específico que evoque hacia una cierta unidad y el segundo en cuál es tal contenido que logra cohesionarlo.

## 1.- El arte latinoamericano como problema

En primer lugar, entendemos que al hablar del concepto arte latinoamericano tenemos que aclarar una serie de ideas que vienen aparejadas a esta categoría, las que están rondándola y que tienen relación directa con lo que queremos referirnos a continuación. Primero, hay que tener en consideración que este concepto es una representación válida para hablar de la producción artística producida en el subcontinente América Latina desde la segunda mitad del siglo XX, cuando el término *latinoamericano* se instala como una conceptualización hegemónica para denominar el arte que se realiza en la región. Este término en el campo plástico es acuñado principalmente a través de la escritura sobre las distintas prácticas artísticas —que en la época de surgimiento de este concepto comprendía a la crítica y la historiografía del arte—. Sin embargo, este concepto no deja de ser engañoso, dado que la utilización de una idea de este tipo no es fácil de aprehender, puesto que la naturalización a la cual ha sido llevada hace parecer como si ésta fuese llana y como si el arte latinoamericano fuera un objeto fácilmente aprehensible, categorizable y dominable. Lo que se olvida cuando se habla de este concepto en discusión es la historia de la configuración que se hace de él, la que es más compleja de lo que a simple vista se nos manifiesta.

El primer asunto con el que nos enfrentamos radica en la problemática general del nombre del continente, el cual como plantea Edmundo O’Gorman<sup>3</sup> responde a un problema de invención y encauzamiento histórico del continente al mundo Occidental, con lo que se podría dar paso a la inclusión de América a una determinada tradición,

---

<sup>3</sup> O’GORMAN, EDMUNDO. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006.

en el entendido de que lo se trata de dibujar como un espacio diferenciado tiene que ver principalmente con la disputa mayor por *el nombre de América*. Esto se deja entrever de manera concreta cuando, pensando específicamente en lo acaecido en el campo plástico, se tiene la perspectiva de que con anterioridad existían otras categorías para nombrar el arte producido en la *América Latina*<sup>4</sup>. Cuando nos referimos a esto, estamos pensando en nombres como *arte hispanoamericano*, *arte iberoamericano* o simplemente *arte americano*, como formas habituales de denominación a las artes plásticas del continente. Sin embargo, estas categorías tienen como característica la relación del espacio americano con su pasado pre-independentista, es decir cargaban con la herencia de estar ligados en su nombre con un pasado colonial del cual se intentaba escapar para poder desarrollar un proyecto propio y, de esta forma, no lograban dar cuenta del estatuto diferenciador de las artes plásticas del continente, las que representaban un estadio diferente tanto de la plástica como de la americanidad que se empezaba a definir en un nuevo contexto epocal.

En este razonamiento también se articula la propuesta desarrollada por Grínor Rojo en su artículo "Notas sobre los nombres de América"<sup>5</sup>, en el cual la instalación del adjetivo *Latinoamérica* para designar al territorio americano que no habla inglés ni francés es un proceso que surge desde la pérdida de la unidad imperial española y lusa: *la Independencia* sería el momento clave en que *América* se empieza a determinar nominalmente para ser reconocida como una otredad marcada por la *nostalgia unitaria* de la época colonial. El nombre proviene, en el siglo XIX, de intelectuales franceses en un intento de generar un vínculo en el cual ellos se puedan sentir partícipes de lo que sucede en esta parte de Atlántico, mediante la generación de lazos de origen étnico-culturales.

---

<sup>4</sup>La categoría *América Latina* también se ha transformado en un espacio de discusión y de disputa ideológica, como lo han mostrado diversos autores. En lo que refiere esta investigación, nos quedamos con la tesis otorgada por Walter Mignolo en "La idea de América Latina", en la cual sitúa que el nombre Latinoamérica corresponde al proyecto decimonónico de las oligarquías nacionales para el establecimiento de su poder sin contrapeso de otros grupos sociales. Véase MIGNOLO, WALTER. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

<sup>5</sup> ROJO, GRINOR. "Nota sobre los nombres de América". *Atenea*, núm. 483, 2001, pp. 63-75.

La disputa por el nombre de América no se vendrá a resolver, según el desarrollo propuesto por Rojo, hasta la década de 1960, cuando la *latinidad* surja como vencedora en esta coyuntura, pero habrá que aclarar que en esa década “rebotan tanto la cosa como el nombre América Latina, pero desprovistos ahora del ingrediente etnicista y/o culturalista de su *debut* decimonónico, prefiriéndose potenciar durante esta fase [...] la valencia económica, social y política”<sup>6</sup>. Es desde esta matriz donde surgirá el nombre arte latinoamericano para referirse a la especificidad de la producción artística del continente que habla español y portugués, dependiendo quién utilice el nombre, puesto que en algunos relatos Brasil no aparece dentro del constructo arte latinoamericano. Como vemos, el adjetivo *latinoamericano* no solamente sirve para designar de alguna forma a una región del continente americano, sino que principalmente su función es encauzarlo dentro de relaciones geopolíticas específicas, que llevarían a la región *latinoamericana* a una vinculación inmediata con cierta esfera de poder radicada en Europa.

Un segundo asunto que se necesita mencionar radica en la posición y condición que este concepto, arte latinoamericano, ha jugado, inclusive hasta el día de hoy, en la estratificación, producción y materialización de un sistema mundial del arte desde las primeras décadas del siglo, pero que tienen su punto cúlmine en la institución y consolidación del circuito dominante desde fines de la Segunda Guerra Mundial radicado en el eje Nueva York - París - Londres, al cual los sistemas de producción artística regionales a nivel mundial responden desde la aprobación o la negación del mismo.

Este proceso de configuración conceptual de la producción artística de la región, en el sentido de una denominación para el arte de Latinoamérica que incluye a más de veinte países de habla castellana y lusa, sería un proceso en el cual la exigencia viene tanto desde los centros de poder artístico como desde el interior mismo del campo plástico latinoamericano, en una relación dual en el que si bien esta denominación viene dada *desde afuera*, ésta se asume *desde el interior*, dándole nuevos significados, apropiándose los y proyectándola con lógicas propias de entendimiento.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 73.

En las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, vemos como desde los Estados Unidos de Norteamérica se potencian una serie de iniciativas que buscan estimular el intercambio entre ese país y el resto del continente, como región, en la idea de establecer un *arte mundial* que funcionara en un circuito interconectado de relaciones internacionales. Sin embargo, esta aspiración de generar un *universal* en la plástica a nivel internacional estaba profundamente ligada con el contexto de *repartición del mundo* de la Guerra Fría: la influencia del país del norte en el espacio latinoamericano buscaba frenar el influjo de *la órbita soviética* en el continente, hecho que se acentuaría con el triunfo de la Revolución Cubana en el año 1959. Una de las primeras medidas tomadas por Estados Unidos sería la creación de la Alianza para el Progreso en 1961, como un contrarrelato de la acción continental que estaba realizando Cuba.

Los años siguientes de la Revolución Cubana generarán una serie de acontecimientos altamente significativos para el desarrollo de la idea de un arte que guardaba características comunes a nivel subcontinental, los que engendrarán la idea de que el arte producido en Latinoamérica, al ser contemplado como un bloque, se puede internacionalizar fácilmente, tanto al interior de la región como hacia otros lugares, principalmente los centros hegemónicos de recepción artística (Europa, pero especialmente París) y ascendentes (Nueva York y otras ciudades estadounidenses), igualmente centrales en el circuito mundial. La creación de la Bienal de Sao Paulo el año 1961, junto a otras instancias de reunión artística continental como la Bienal Americana de Arte de Córdoba (Argentina) o la Bienal Americana de Grabado realizada en Santiago de Chile, son muestras de este espíritu *latinoamericanista* que se empieza a gestar lentamente en los circuitos de las artes plásticas continentales, los cuales poseen una tendencia fundamentalmente izquierdista como contrarrelato al imperialismo norteamericano.

Como se muestra, el adjetivo *latinoamericano* a nivel de concepto, que tiene su materialización en un objeto, no es una creación propiamente latinoamericana, aunque suene contradictorio, sino que se presenta como una *técnica* de denominación para las artes plásticas continentales desde los centros de poder artísticos a nivel mundial. Sin

embargo, para poder llegar a esa construcción tuvieron que pasar distintos procesos para la posible regionalización de los campos artísticos, proceso en el cual América Latina se ve determinada por su relación con el campo artístico europeo.

En este sentido, un tercer elemento clave para la comprensión del surgimiento del arte latinoamericano tiene relación directa con las transformaciones del campo plástico europeo desde el último cuarto del siglo XIX, que desembocará en la aparición de las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo XX. Éstas desencadenan nuevas modalidades productivas, de circulación y consumo en el arte a escala mundial, diversificando las prácticas artísticas a través de procesos que ponen en crisis las perspectivas epistemológicas del arte moderno. Si bien se ha discutido extensamente sobre las características y la especificidad del altomodernismo y del vanguardismo en el arte europeo, lo que nos importa rescatar aquí son ciertas consecuencias del proceso de transformación del arte moderno que desencadena el vanguardismo y que ayudan a fundamentar nuestra exposición.

Al abrirse a nuevas prácticas de índole plástica, la transformación conceptual del arte impulsado por la vanguardia europea se va propagando rápidamente a buena parte de los países latinoamericanos, debido a que gran parte de los artistas del subcontinente que se ven involucrados e influenciados en distintos grados por la vanguardia europea tenían un nexo directo con París, centro hegemónico de la producción artística hasta mediados del siglo XX, ya sea por motivos personales —viajes, participación en concursos— o por razones de índole institucionales —becas de estudio, encargos, etc.—. Este aspecto resultará fundamental para la regionalización de las prácticas artísticas, porque es desde este cambio epistemológico del concepto *arte* que se detonará el que diversos artistas de variadas regiones empiecen a desarrollar sus propias formas y búsquedas plásticas, incluyendo en esto a América Latina. Con esto se quiere plantear que no es solamente nuestro subcontinente y Europa los que se ven enfrentados a este cambio, sino que es todo el mundo que había sido conducido artísticamente por las prácticas heredadas del modelo de las bellas artes las que cruzan por esta transformación.

Así, es en la búsqueda de nuevas formas de expresión en las regiones del globo que dependen del modelo europeo de arte que los lenguajes artísticos se empiezan a diversificar, generándose de manera acelerada nuevas corrientes plásticas, que ponen en crisis el canon de las bellas artes, que hasta el momento era la normativa y la medida para diferenciar el buen del mal arte. La consecuencia que consideramos relevante de este cambio la situamos en que es la búsqueda de nuevos tipos de expresión plástica/visual, lo que genera una diversificación de formas plásticas que ya no tienen un modelo epistemológico de validación, pero no es por ello que se elimine de plano las formas en que un cierto tipo de arte tenga o no la capacidad de ser validado, sino que hay un cambio en la forma de cómo se comprende tal proceso de posicionamiento en un espacio institucional determinado. Así, cualquier forma artística que sea capaz de hablar la misma *nueva lengua del arte* puede entrar —claramente no en la misma condición— a jugar en el circuito artístico mundial, el cual ya no estará radicado en un sólo lugar tanto físico como simbólico, París y el modelo de las bellas artes, sino que distintos centros empiezan a disputarse el centro del espacio de validación de estas nuevas prácticas, generándose de esta manera una circulación ampliada de los productos artísticos hacia distintos espacios geopolíticos.

Al existir formas desiguales de validación en el circuito internacional del arte, aparecen también los nuevos centros de poder hegemónicos que empiezan a dictaminar y a zanjar las producciones plásticas de distintas regiones, antes sometidas unilateralmente al arbitrio parisino. En cierta forma, y como bien lo expone la crítica de arte puertorriqueña Mari Carmen Ramírez, los circuitos de arte internacional producidos por la aparición de la vanguardia, reelaboran la herencia colonial europea pero bajo una investidura neocolonial<sup>7</sup>. Es desde este punto que los adjetivos para las producciones artísticas de distintas regiones colonizadas del globo durante el transcurso de la modernidad dejan de denominar solamente la producción anterior a los distintos procesos de colonización por parte de Europa, haciendo que ideas tales como *arte africano*, *arte asiático* o *arte americano*, dejen de ser utilizadas para denominar solamente a cierto tipo de *producción artística nativa*, sino que incorporan

---

<sup>7</sup> RAMIREZ, MARI CARMEN. "Reflexión heterotópica: las obras". En: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 23-43.

en el interior del mismo nombre a las distintas producciones plásticas contemporáneas, ampliando de esta manera los repertorios artísticos hacia el pasado.

Por contemporáneo en el campo del arte entendemos el proceso en el cual las obras de arte ya no son elementos producidos para la eternidad a través de elementos inmutables, sino que se consideran objetos culturales de la contingencia y que tienen sus límites estables. Así, ya no son más objetos de valores eternos, sino que son efectos de una época, dándoles así un carácter histórico a estas producciones, las cuales deben ser presentadas, analizadas y enjuiciadas desde las características de su propia época. Este concepto es aplicable al arte que surge desde el vanguardismo europeo y que se expande a distintas partes del globo.

Como se logra entrever, el arte latinoamericano como problema es la resultante de dos procesos de nombramiento de la producción cultural y artística en América, que en el siglo XX toma nuevas características debido a la reconfiguración de las redes internacionales. Como vimos, una está referida a la diversificación de los campos artísticos producto del efecto vanguardista tanto a nivel de los lenguajes artísticos como a niveles de comprensión institucional y que tienen repercusión en las artes plásticas del continente. Segundo, es en la coyuntura de la formulación de un proyecto cultural desde Latinoamérica posterior a los Centenarios la que también determina la adopción de un nombre que logre dar cuenta de la especificidad cultural del proyecto mismo. Como se aprecia, la constitución del arte latinoamericano como problema radicaría en la forma de designación de una nueva forma artística que se desarrolla en el continente, y en el cómo se le puede otorgar algún tipo de especificidad estructural que posibilite una apreciación unitaria de todos los fenómenos artísticos que se desarrollan en él, con lo cual se pasa desde esa categorización a buscar problemas y destinos comunes a las artes plásticas de la región, a darle cierta unidad constitutiva que refleje el nombre que se le ha asignado: arte latinoamericano.

## 2.- El problema del arte latinoamericano

Como logramos situar en el apartado anterior, el arte latinoamericano como problema surge de las transformaciones del campo artístico internacional desde la óptica de un conflicto de denominación de las artes plásticas del continente, especialmente en lo que concierne a la unidad que se le puede asignar a las producciones de aquel espacio. En cierta medida, la adopción de un nombre que logre configurar unitariamente las distintas formas de manifestación artística en América Latina significaba encontrar en dichas producciones puntos en común que pudieran realizar y garantizar tal unidad.

En lo que sigue, veremos cómo se consiguió generar ese sustrato tanto desde el exterior como desde Latinoamérica misma, y cuáles son las premisas que se logran vislumbrar en los dos ámbitos que generan el problema del arte latinoamericano por excelencia y desde dónde nacen las polémicas y conflictos en torno a su especificidad: su identidad como tal.

Partiremos diciendo que el problema de la identidad no es exclusivo de Latinoamérica, sino que es constituyente de todas aquellas regiones que producen arte pero que no se encuentran en el lugar *hegemónico* de tales relaciones, sino que lo hacen desde la *periferia*. El discurso del arte en el circuito internacional es eurocéntrico<sup>8</sup>, y generador de diferencias mediante distintas vías de validación. Inclusive, según aquella lectura, la idea de Arte le pertenece a ese eje, siendo el resto de las producciones aplicaciones de ese concepto a otras regiones, las cuales se deben justificar en relación a esa relación de dominio. De esta forma, ellos exigen al resto de las regiones su definición de arte desde presupuestos identitarios —llámense arte latinoamericano, arte asiático, arte africano, arte oriental, etc.—, pero desde ese eje de poder no se exige la definición de arte europeo o norteamericano cruzadas por la relación de tal producción con una cierta identidad determinada, y si se llega a ocupar es solamente para delimitar

---

<sup>8</sup> El término “eurocéntrico” en el circuito internacional del arte es una categoría a la cual también se debe adscribir a Estados Unidos de Norteamérica, puesto que son los continuadores de ese proyecto desde la posguerra. Para un estudio de este proceso véase GUILBAUT, SERGE. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.

estratégicamente una región productiva, una zona de producción que se disfraza de *universal* para generar tales diferencias, donde ciertos espacios tienen *más valor que otros*.

Es debido a este pie forzado que los distintos historiadores y críticos en América Latina han centrado sus lecturas hacia la región desde posturas que validan o invierten el predominio hegemónico de la posición eurocéntrica en relación a las artes de las otras regiones del planeta. En este sentido, no se debe entender que exista una negación de la realidad de la producción artística a nivel de un circuito internacional, sino que cualquier posición que se establezca, en apoyo o rechazo al mismo, tiene como eje principal el negociar con aquel espacio. Este diálogo es el problema del arte latinoamericano: cómo y desde dónde se realiza. El problema que se posiciona es el de la identidad, el cual dependiendo de la perspectiva que ésta adquiera, determina distintas posturas y valores que parten de la misma pregunta: ¿qué puede identificar al arte latinoamericano como una entidad específica? De esta forma, podemos pensar que el arte latinoamericano, conceptualmente hablando, es un proyecto que va configurando su propio discurso.

Desde mediados del siglo XX, el arte producido en Latinoamérica se vio enfrentado a una nueva manera de concebirlo, influenciado directamente por lo que ocurre en Europa, intentando asimilar ciertas experiencias críticas del arte producido allá, reelaborándolas e intentando ponerlas en relación con sus contextos, generando de esta manera una modernización de las esferas artísticas de los países latinoamericanos donde el discurso vanguardista influyó de manera definitiva para establecer nuevos tipos de comprensión y desarrollo del campo artístico desde una perspectiva que las vuelve contemporáneas, como se planteó en el apartado anterior.

Sin embargo este proceso no fue del todo amable, ya que la formación de una nueva tradición en el arte a nivel mundial no pudo eludir el problema de las relaciones geopolíticas en el campo artístico. Si bien la concepción decimonónica de que el arte moderno de América Latina no era más que una copia de lo que ocurría en el escenario europeo fue perdiendo terreno, el mantenimiento del estatuto subalterno de

la producción artística en Latinoamérica con lo producido en Europa —y posteriormente con Estados Unidos— se transforma en este nuevo estadio en un arte que no ha llegado a su *máximo nivel de desarrollo*, es decir, que no se ha posicionado en la pauta artística dominante del circuito internacional del arte. Así se puede comprender la labor de actualización que acontece en los diversos escritos sobre arte que empiezan a emanar durante la segunda mitad del siglo XX para intentar explicar y poner al día a la producción de arte en la región.

En esta línea, la década de 1960 es decisiva para la aparición del arte latinoamericano como concepto al interior de los campos escriturales sobre arte en el subcontinente, en una articulación doble que se enmarca en la definición y desarrollo de un espacio cultural a conquistar. Así, cabe destacar que el término arte latinoamericano es un concepto que tiene corta data, y es inventado alrededor de la década de 1960, como una forma de identificar y situar programáticamente a toda la producción de arte del subcontinente en una línea proyectiva, la cual poseería características comunes, debido a *la historia en común* que compartirían las naciones latinoamericanas, que son los contextos que determinan las formas de desarrollo de las artes, e identifica esta historia en común como la primera forma que lograría aunar desde un punto de vista identitario a las artes plásticas de la región.

Como se puede entrever en las líneas anteriores, hay una suerte de transformación y movilidad desde las realidades artísticas nacionales —que fueron la primera forma de lectura sobre el arte en el continente— hacia una representación coherente y articulada de la *realidad artística* del subcontinente, la cual se termina expresando en conceptos que, incipientemente, piensan en la adjetivación del arte que se produce en América Latina como una identificación específica de cierta realidad.

Esto, abordado desde la perspectiva de la escritura sobre artes, tiene ciertos límites que son necesarios establecer. Según la historiadora del arte chilena Guadalupe Álvarez de Araya en su artículo *Arte y discurso. Las formas de la crítica de artes en América Latina*, la escritura sobre arte en el período posterior a la recepción del paradigma vanguardista se encontró “ante la doble misión de «transformar» las rutas

del arte y de «justificar» comprensivamente esa producción<sup>9</sup>, debido a los cambios que operan en el ámbito de las artes plásticas —desde la instalación de aquella forma que se autoproclama como el discurso hegemónico del arte desde la década de 1940, la vanguardia— no han sido recepcionados en su totalidad hacia el decenio siguiente, generando así una distancia entre el ámbito de la producción con el público, real e idealizado. Esta brecha, producto de la articulación entre autonomización —que podría ser leído como un proceso doble de institucionalización y regionalización— y modernización del discurso artístico, generará que hacia la década de 1950 “la crítica, incluyendo en ella a la historia, irá exacerbando su conciencia en cuanto discurso moderno a través de un doble juego de contemporaneizar su discurso y de abocarse a la producción inmediatamente contemporánea a ella”<sup>10</sup>. En este sentido, se nos presenta una figura que es constante en el campo plástico latinoamericano: la modernización. Ésta se transforma en un eje rector para los procesos de *contemporaneización* del arte en Latinoamérica, dado que es la forma de comprender un arte en constante desenvolvimiento, el cual ya no debe responder a pautas culturales que no le resulten propias, sino que se las autoimpone.

Esta *contemporaneización* de los discursos sobre el arte, producto de la recepción de las vanguardias que se torna cada vez más agresiva, en el sentido de rechazo, generará “una plataforma en la que la crítica expone sus más recientes adquisiciones y que va volviendo cada vez más críptico su lenguaje”<sup>11</sup>. Estas adquisiciones contemplan la complejización cada vez más fuerte del lenguaje utilizado, la incorporación de nuevos andamiajes teóricos —el marxismo occidental, el estructuralismo francés, la reflexión sobre Latinoamérica producida por las ciencias sociales, la incipiente teoría del arte contemporáneo entre otros—, profesionalizando de esta forma la labor de la crítica y de la historiografía. A decir de Álvarez de Araya, la transformación del lenguaje artístico le exigirá a las escrituras sobre arte

la urgencia por renovar sus enfoques de modo de ser capaces de penetrar su objeto. En la misma medida en que los nuevos objetos de arte resultan

---

<sup>9</sup> ÁLVAREZ DE ARAYA, GUADALUPE. “Arte y discurso. Las formas de la crítica de artes en América Latina” [En línea]. Crítica.cl (consulta 05/04/2010) [http://critica.cl/html/lupe\\_03.htm](http://critica.cl/html/lupe_03.htm).

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Id.*

extraños para la crítica, la crítica comienza ese esfuerzo renovador en el que todo el lenguaje de la crítica se verá asimismo renovado<sup>12</sup>.

Esta lectura de la complejidad como productora de una cierta identidad del arte en Latinoamérica es tomada en la actualidad por la curadora y crítica de arte de origen puertorriqueño Mari Carmen Ramírez como un conflicto que está delimitado por las relaciones entre centro y periferia de la geopolítica artística, por lo cual plantea que la apropiación de la vanguardia en América Latina tiene como componente principal el actuar desde un plano de reflexión de ese nuevo lenguaje, pero que, sin embargo, no fue considerado en el plano internacional debido “a la unilateralidad inflexible del eje hegemónico legitimador de sus reglas y axiologías conocidas. O sea, que sucedieron y tuvieron efecto SIN-LUGAR, pero sólo con respecto a la lectura eurocentrada de Occidente o ensimismada de los Estados Unidos”<sup>13</sup>. Ramírez plantea que el arte latinoamericano de la mitad del siglo XX, producto del agresivo modelo modernizador generado por el desarrollismo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, será un arte que se desarrolla independiente de los lenguajes artísticos internacionales, generando un modelo de expansión y madurez que no se ha visto con anterioridad, puesto que estaba reflexionando sobre las relaciones existentes entre el centro y la periferia del mundo del arte desde el lugar periférico.

La determinación del arte latinoamericano como periferia *medianamente* autónoma, según la lectura sugerida por Ramírez, está cruzada por las constantes crisis del imaginario europeo sobre el arte, lo cual ha generado la *esencialización* del arte latinoamericano como un arte otro y descentrado, instaurando en el *mainstream internacional* una narrativa deformada de la producción de arte en Latinoamérica, la que

se caracteriza, en principio, por una visión esencialista de dicho arte, anclada en una falsa problemática identitaria. *Falsa*, ya que el sólo hecho de poner en duda la dimensión ontológica de más de veinte naciones [...] es un sello de autenticidad que sólo puede servir para desenmascarar los

---

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> RAMÍREZ, MARI CARMEN. “Reflexión heterotópica: las...”, *Art. cit.*, p. 23. El destacado es la autora.

desajustes internos del eje de poder en el que éstas se encuentran inscritas de manera tan dependiente<sup>14</sup>.

Como lo plantea esta autora, este tipo de categorizaciones que construyen un centro y una periferia desde el relato hegemónico tienden a poner en un plano inferior, de otredad y de exotismo, a lo que no es parte constituyente de ese discurso hegemónico, y la desigualdad que produce es “el resultado de una historia unívoca marcada tanto por el legado colonial como por la realidad de un presente globalizado, el cual, ante todos los índices que se nos presentan, no podemos dejar de denominar neocolonizador”<sup>15</sup>.

Por ahora, lo que nos interesa mostrar es esta delgada línea en la cual el concepto se mueve, ya que por un lado está patente la condición postcolonial que la idea de latinidad porta como unidad cultural y étnica, una identidad, reforzando así un contexto unitario producto de las relaciones coloniales y, por otra, la carga que el concepto lleva a cuestas para expresar precisamente la herencia colonial de la cual intenta desmarcarse. En resumidas cuentas, el concepto arte latinoamericano identitariamente conjugado, juega tanto en el terreno de la dependencia como en el de la superación a las relaciones postcoloniales desde las cuales ha sido configurado.

Sin embargo, pareciera ser que esta necesidad de desmarcarse de la herencia colonial desde prácticas identitarias podría caer, como lo plantea de un modo tajante el curador cubano Gerardo Mosquera, en una *paranoia por la identidad*<sup>16</sup>, como una forma constante de autoafirmación.

El problema del arte latinoamericano podría, en este aspecto, estar fundamentado por la interpelación que se le hace, tanto desde el interior como del exterior, de generar una definición de lo que es y que la encuentra, preferentemente, en la búsqueda de esa identidad, la cual es una construcción constante de la misma. No se trataría de que

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> MOSQUERA, GERARDO. “Sobre arte, política y milenio en América Latina”. En: *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit, 2010, pp. 87-100.

ella fuese un ente inamovible, inmutable, como si en ella radicara una esencia, sino que en su constante transformación estaría la apuesta que se realiza para transformarla en un proyecto, el cual es posible de modificar y transformar. En los siguientes capítulos veremos cómo se han realizado tales apuestas desde dos perspectivas diametralmente distintas, pero que no por ello dejan de tener puntos en común.

## CAPITULO II

### GESTIONES PARA EL POSICIONAMIENTO: EL INTERNACIONALISMO EN JORGE ROMERO BREST

*Cuando digo país civilizado me estoy refiriendo a lo que convencionalmente se considera como tales, los grandes países de Europa y los EEUU en particular, Japón en el Extremo Oriente y alguno países latinoamericanos que muy desesperadamente y con muy pocas posibilidades de éxito pero con mucho empuje y mucha juventud entienden colocarse a la par de los más civilizados como el nuestro.*

Jorge Romero Brest, *La Menesuda*.

La figura y posición de Jorge Romero Brest durante buena parte del siglo XX argentino en el mundo del arte es, por decirlo menos, polémica, ya que en algunos sectores genera adhesiones altamente arraigadas y en otros los más profundos rechazos. Lo que es indudable es el rol que ocupó en la generación de espacios de validación para las nuevas corrientes del arte argentino desde la década de 1930 hasta su muerte en 1989. Un hombre inagotable desde distintos flancos, como crítico, historiador, promotor del arte nuevo y gestor en distintas instituciones.

Este capítulo está dedicado a establecer ciertos elementos que podrían generar una estrategia de inserción del arte latinoamericano desde una perspectiva internacionalista desde los escritos y las acciones que Jorge Romero Brest desarrolla en torno al campo artístico argentino desde la década de 1930.

Aclaremos que las ideas de nuestro autor están enfocadas principalmente sobre la producción plástica de Argentina y la posición que tal campo podría ocupar en el mundo del arte contemporáneo, porque fue desde ese espacio sociocultural en el cual Romero Brest actuó de manera preferente. Esto no quiere decir que los planteamientos

de desarrollados por él sean restringidos al espacio argentino, sino que consecutivamente se pueden aplicar al resto de los espacios latinoamericanos como estrategias de inserción general en torno al Arte en Latinoamérica, como bien lo desarrollara desde diferentes aspectos a contar de principios de la década de 1970.

En los siguientes apartados se tratarán los elementos en torno a los cuales se puede establecer una estrategia internacionalista de inserción del arte latinoamericano, en el sentido de dilucidar los modos en que tal proyecto fue tomando forma en los escritos de Romero Brest desde sus inicios en el mundo del arte mediante la actividad crítica e historiográfica, enfocándose principalmente en las transformaciones del campo plástico argentino, su relación al campo internacional del arte y cómo se tramó tal interacción entre ambos.

## **1.- Historia del Arte y estrategia internacionalista**

Un primer apunte a una posible estrategia de inserción internacionalista en los escritos de Jorge Romero Brest lo situamos en su desarrollo como intelectual, con especial énfasis en lo referido a la influencia que ejerce una cierta idea de *Europa* en la construcción y articulación de su pensamiento. En este sentido, nos encontramos en un panorama que comprende el largo recorrido intelectual que inicia Romero Brest en los numerosos estudios formales que realiza antes de interesarse por las artes: Profesor de Educación Física, Abogado y, de manera personal se interesa profundamente por la Música, el Teatro, la Literatura y la Filosofía, la que será determinante en su concepción del arte y los procesos derivados del mismo<sup>17</sup>.

Un hecho fundamental resulta ser su primer viaje a Europa en el año 1934 el que determina una inquietud donde puede fundir su vasta gama de conocimientos sobre distintas disciplinas, enumeradas anteriormente, hacia el campo específico de las distintas manifestaciones artísticas, en especial lo versado hacia las *artes plásticas* o

---

<sup>17</sup> ROMERO BREST, JORGE. *A Damián Carlos Bayón. Discípulo y amigo*. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C1-S6-A.

visuales, según su expresión<sup>18</sup>. Cómo él mismo lo describe, es en aquel viaje donde se enfrenta al *gran arte universal*. Como comenta en su currículum, enviado al crítico de arte argentino Damián Bayón, *discípulo y amigo*,

a la vuelta de ese viaje cerré el estudio de abogado [...] y me dispuse a especializarme en artes plásticas, estudiando como pude a causa de la bibliografía fundamental en Buenos Aires. [...] Profundamente impresionado por el arte medieval, mis primeros estudios fueron sobre el arte bizantino y el arte de los cementerios cristianos en Roma<sup>19</sup>.

No es casual ni parte de una mera anécdota que pongamos como relevante este viaje a Europa. Como se logra entrever, el interés sobre el arte surge desde un reconocimiento, una comprensión de que allá está presente el *gran arte*, y que según su expresión, y lo que se podría desprender de ella, éste estaría desarrollándose desde el arte medieval. Cabe mencionar que en el mismo escrito ya citado, menciona que lee, estando aún en la escuela, la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, con lo cual se podría especular sobre su conocimiento y acercamiento a la clasificación de la historia del arte realizada por este autor como curso histórico del Espíritu, su movimiento, el cual reside en la división de las tres formas de arte: simbólico, clásico y romántico. ¿Podría decirse que esta es la visión que tiene Romero Brest en torno al desarrollo histórico del arte, que parte desde esta matriz para establecer una política de inserción del arte latinoamericano desde esta idea de movimiento del espíritu? En cierta medida, esta pregunta puede ser respondida afirmativamente, ya que maneja una comprensión históricamente evolutiva del arte, como movimiento, pero para llegar a establecer esto hace falta precisar en qué aspectos de su pensamiento esto se manifiesta.

Hacia finales de la década de 1930 empieza a publicar libros, dar conferencias y cursos sobre historia del arte en distintas instituciones no oficiales, visitando ciudades fuera de la Argentina, entre las que se cuentan Montevideo y Santiago de Chile, para

---

<sup>18</sup> Cabe destacar que Romero Brest no hace distinción entre bellas artes, artes plásticas o artes visuales como categorías epocales distintas para definir tipos de producción artística, ya que para él ellos son manifestaciones de una misma idea, la de *arte*, la cual no están determinadas por cierto tipo de materialización. Para una comprensión mayor de esta diferenciación, véase *Arte visual: Pasado, presente y futuro*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita Editores, 1981, p. 17.

<sup>19</sup> ROMERO BREST, JORGE. *A Damián Carlos... Art. cit.*

realizar conferencias sobre diversos temas en torno a problemáticas como el papel del artista contemporáneo, las artes plásticas del siglo XIX, el panorama del arte argentino en el siglo XX, la comprensión de la plástica contemporánea, etc.<sup>20</sup>. Parte de estos trabajos tienen como resultado la publicación en cuatro tomos de su *Historia de las artes plásticas*, que se publica entre 1945 y 1958 por la Editorial Poseidón de Buenos Aires.

Lo que nos interesa de esta serie es el recorrido que realiza de la historia del arte, que él cifra desde el arte paleolítico hasta el arte moderno, que según Romero Brest terminaría en el cubismo, en una línea continua y evolutiva, principalmente ligada a una historia de los estilos artísticos con los maestros de renombre universal. Esta actitud universalista del arte es bastante común, incluso más de lo deseable, en varias publicaciones de la época y que, inclusive, llega hasta nuestros días en las ediciones de historia del arte *universal*, especialmente en las de divulgación. Con esto, queremos decir que Romero Brest actúa según los cánones historiográficos establecidos para la época, en los cuales las consideraciones sobre la historia del arte tienen que ver, indiscutiblemente, con la evolución estilística que considera las continuidades y las rupturas como el eje central del relato historiográfico sobre el arte.

En este sentido, la búsqueda de líneas de continuidad en la historia del arte de carácter universalista podría ser uno de los primeros elementos en los cuales la estrategia internacionalista del arte latinoamericano se establece, debido a que es en esta trayectoria lineal y evolutiva de la historia del arte universal donde es posible encauzar al arte latinoamericano, en un espacio mundial que aún no está plenamente conformado, sino que estaría en pleno proceso de estructuración. De esta forma, no se trata tanto de generar una posible cabida en la historia del arte universal en lo que respectaría a *su pasado*, en tanto que sea un ingreso a una tradición plenamente europea, que iría desde el paleolítico hasta el cubismo, sino desde la irrupción de las nuevas formas que el arte explora en el siglo XX, es decir, en el momento en que

---

<sup>20</sup> Profusa información sobre actividades desarrolladas por Romero Brest durante 1929 y 1947 se encuentran en la Caja 1, Sobre 5 del Archivo que lleva su nombre, en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

aparece esta *Historia de las artes plásticas*. En cierto sentido, esta trayectoria universal del arte se podría tomar como un antecedente de lo que está por venir en el arte latinoamericano, en general, y argentino, en particular, para Romero Brest.

## **2.- La revista *Ver y Estimar* y la formación de un público como plataforma**

Hacia el año 1948, Romero Brest decide ampliar su espectro de repercusión en el ámbito social mediante la conformación de una revista que nombra *Ver y Estimar*. La conformación de este espacio de circulación, que tiene entre sus antecedentes inmediatos en los objetivos a conseguir, a revistas como *Martín Fierro* (1924-1927), fundada por Evar Méndez y por José B. Cairola entre otros, y *Sur* (1931-1992), dirigida por Victoria Ocampo. Ambas revistas aparecen en el ambiente cultural bonaerense con los objetivos de dar a conocer en ese espacio las nuevas tendencias en el campo de la literatura, en las que se difundían e implantaban las nuevas formas de comprensión del fenómeno literario al calor de las discusiones europeas sobre el *arte nuevo*, que finalmente es producto de las transformaciones y apropiaciones de lo que posteriormente se conocerá como las vanguardias<sup>21</sup>.

Decimos que *Ver y Estimar* es heredera de estas publicaciones debido a que plantean un proyecto cultural específico de modernización de los campos en los cuales inciden directamente, en el sentido de poner al día a las producciones locales en sintonía con los modelos metropolitanos, principalmente el establecido por los distintos grupos desde París, que se autorrepresenta como la gran capital cultural a principios del siglo XX. Si tanto *Martín Fierro* como *Sur* actuaban como polos de irradiación de la nueva literatura argentina, en sintonía con el panorama parisino y europeo, en el campo

---

<sup>21</sup> Un libro que es clave por la cantidad de documentos históricos es la recopilación de escritos vanguardistas desde la década de 1920 realizada por Hugo Verani *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. En este mismo aspecto, la investigación correspondiente al campo cultural argentino y su proceso de modernización en la década de 1920 lo presenta Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, c.1988. En el campo específico de las artes plásticas una lectura que, si bien se establece desde un punto de partida anterior a estos procesos y centrado en fines del siglo XIX, lo representa la investigación doctoral de Laura Malosetti. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

literario argentino, lo cual se puede asumir como proyecto en el sentido de que para dichos fines es necesario también crear un espacio de recepción que sea capaz de consumir esas nuevas propuestas artísticas, *Ver y Estimar* en las décadas siguientes asumirá una tarea similar.

Así, “las páginas de *VyE*, una publicación con voluntad de intervención en un específico estado de cosas, surgieron de la fusión de proyectos individuales y circunstancias históricas acelerados por la necesidad y la urgencia”<sup>22</sup>, según lo plantea la historiadora del arte Andrea Giunta. También agrega que “desde el primer número quedó claro que la revista era un proyecto colectivo impulsado por un individuo, en un momento particular de su vida”<sup>23</sup>. Las circunstancias personales en las que se encontraba Romero Brest tienen directa relación con el surgimiento de *Ver y Estimar*, pues él había perdido las cátedras de arte que mantenía en distintas instituciones de enseñanza. Esta cesantía producida por el gobierno de Perón significaba la pérdida de un espacio público donde poder ejercer alguna influencia concreta, con lo cual la autogeneración de un lugar en la opinión pública se transformó en una necesidad, y *Ver y Estimar* fue el espacio donde ella se materializó.

Esta revista, quizá la más importante durante la primera mitad del siglo XX argentino en lo que se relaciona directamente con las artes plásticas, elaboró un plan complejo de formación de un público, ya que no se trataba solamente de generar y educar una audiencia, sino que había que proporcionar las condiciones para que ese proyecto fuese posible. Como ya lo habíamos anticipado, *Ver y Estimar* se disponía a introducir las nuevas corrientes artísticas que por esos años estaban en boga en el escenario internacional, así como dar a conocer las grandes cumbres de la tradición artística *universal*, que habían impactado tanto en la retina y sensibilidad de su director Romero Brest.

---

<sup>22</sup> GIUNTA, ANDREA. “Introducción. *Ver y Estimar*. Una revista, una asociación”. En: Giunta, Andrea; Malosetti, Laura (comp.). *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 19

<sup>23</sup> *Id.*

Esta conciencia de la necesidad de establecer los *verdaderos valores artísticos* nacía de la evaluación realizada por este autor sobre las condiciones del arte argentino, en las cuales la consideración general estaba dada por la idea que éste era un arte inauténtico, en el sentido de que no había producido nada original hasta el momento de irrupción de la revista: un arte que se limitaba reproducir en el continente americano reinterpretaciones de las formas artísticas ya obsoletas en Europa.<sup>24</sup> Igualmente estas consideraciones no se restringían solamente hacia la producción artística, sino que era válida para todo el campo plástico argentino, incluyendo en él a las manifestaciones escriturales, especialmente la crítica. Esta última, desde esa consideración, estaría ligada al mero comentario sobre las obras, pero que no lograría dar cuenta de diversos atisbos teóricos necesarios para evaluar una obra, sino que estaría más ligado a lo que con el tiempo se ha llegado a conocer como crítica impresionista. Florencia Bazzano-Nelson<sup>25</sup> establece que uno de los principales objetivos de *Ver y Estimar*, junto con el propiciar un espacio para el arte contemporáneo, era el de establecer un cuerpo de intelectuales que fuera capaz de establecer un juicio estético y artístico con fundamentos teóricos. Estos intelectuales aportarían un carácter de especialización y profesionalización a las labores de la crítica, lo que la validaría como un espacio de enunciación específico para el arte nuevo.

Lo anterior sirve para trazar la siguiente relación: si se quiere instalar un discurso que logre validar el arte nuevo, es necesario tener agentes culturales que puedan ser capaces de solventar tal proyecto. El resultado de este proceso sería la posibilidad de poder educar un público según patrones artísticos profesionales, en los cuales la labor de la crítica sería la de ejercer como mediadora entre los artistas y su público. Aquí el motivo pedagógico que tendría la crítica de artes resulta esencial a la hora de

---

<sup>24</sup> Este tipo de interpretaciones sobre el pasado artístico de las naciones latinoamericanas como retraso, copia o anquilosamiento es un síntoma bastante común en numerosos autores y no solamente del siglo XX que tienen nexos directos con los nuevos movimientos artísticos. La exigencia de una originalidad de las producciones nacionales pudiese ser un tópico que cruza transversalmente al desenvolvimiento de las artes plásticas durante el período posterior a los procesos independentistas y que, inclusive, podría llegar hasta nuestros días. Este tópico, sin embargo, debería ser puesto en perspectiva en los diferentes países donde tal afirmación se enarbola, puesto que hay factores distintos que determinan tal premisa.

<sup>25</sup> BAZZANO-NELSON, FLORENCIA. "El legado de *Ver y Estimar*: Marta Traba y Prisma". En: Giunta, Andrea; Malosetti, Laura (comp.). *Arte de Posguerra... Op cit.*, pp. 171-183.

establecer patrones de entendimiento artístico, que asimismo estarían validados por una tradición formada desde la *historiografía* del arte, la cual ejecutaría el rol de ser la constructora de ese acervo cultural. *Ver y Estimar* representaría así la forma de gestión de un proyecto cultural elaborado por Romero Brest y que se manifiesta en las diversas secciones y artículos que posee esa revista<sup>26</sup>:críticas de exposiciones en el extranjero y en Argentina, ensayos referidos a estética y también artículos sobre la *historia del arte universal*.

De esta manera, si tenemos en consideración las intenciones programáticas de la revista dirigida por Romero Brest, podemos llegar a la conclusión de que parte de la estrategia de internacionalización necesitaba la constitución de un público educado en una cierta concepción tanto de la historia del arte, que pondría en funcionamiento a una tradición sobre el mismo, así como de la crítica de artes como la forma de mediación y validación de las producciones que estaban *aconteciendo*. Como se mencionó en el apartado anterior, el tiempo de la inserción del arte argentino aún estaba *por venir*, y en los siguientes puntos veremos cómo es que tal proceso podía gestarse.

### **3.- Romero Brest y el Museo Nacional de Bellas Artes: la teoría a la práctica**

En el año 1955, específicamente el día 23 de Septiembre, se produce en Argentina un golpe de Estado que derroca el gobierno de Juan Domingo Perón, quien había asumido la presidencia de ese país en 1946. Partimos con este hecho para explicar una serie de tentativas que pueden ayudar a comprender un tercer elemento que consideramos fundamental para la estrategia internacionalista de inserción de Jorge Romero Brest.

Durante los años del gobierno peronista se produce una constricción de ciertas dinámicas, en el sentido de lo que se impone es una tendencia hacia el nacionalismo en el campo cultural. Romero Brest ve cesada sus actividades en los espacios oficiales

---

<sup>26</sup> El contenido total de la publicación se encuentra en el libro *Arte de Posguerra... Op cit*, pp.295-324 y que puede ayudar a dar cuenta de esta reflexión.

de difusión y circulación de las artes plásticas, pero no por eso deja la actividad, sino que se vio obligado a generar sus propios espacios para poder establecer desde distintas trincheras sus ideas. Como vimos en el apartado anterior, la revista *Ver y Estimar* es significativa desde esta coyuntura a la que Romero Brest se vio enfrentado, puesto que es en este espacio autónomo, y que pareciera que hablaba en un lenguaje desconocido para los medios oficiales, donde él puede cimentar una serie de ideas que, en cierta medida, disputaban un proyecto oficial sobre la cultura de la época, pero desde posiciones un tanto oblicuas y sin un abanderamiento político específico, con lo que no representaba mayor conflicto a las esferas institucionales.

En octubre de 1955, Jorge Romero Brest es nombrado interventor del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Según Andrea Giunta, esto respondería a una reparación histórica con algunos personajes que habían sido desplazados de los centros de poder artísticos durante los años del peronismo<sup>27</sup>, y que Romero Brest replicará al hacerse cargo de esta institución<sup>28</sup>. Ésta, que nuestro autor nombra en numerosas entrevistas y escritos posteriores, la recibe en pésimas condiciones tanto museográficas como administrativas. En ella, Romero Brest desarrollará tareas de actualización en pos de la inserción del arte moderno en el ideario del público, proyecto que habíamos visto se perseguía ya en los distintos números de la revista *Ver y Estimar*. Así, su gestión en el Museo Nacional de Bellas Artes podría ser considerada como la continuación de lo iniciado en 1948 pero desde una perspectiva oficial dado que se realiza desde una institución que recibe fondos del Gobierno para su mantenimiento y funcionamiento, con lo cual se podría pensar también en que es el Estado argentino el que se hace cargo tangencialmente de la política de enseñanza artística elaborada por Romero Brest.

Esta tarea pedagógica realizada desde el Museo es la puesta en una práctica ampliada de la actividad formadora de productores y público de arte moderno ya realizada en

---

<sup>27</sup> GIUNTA ANDREA. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 73.

<sup>28</sup> Recordemos que todo proyecto cultural necesita para establecer un modo de funcionamiento hacer sus propias *tradiciones selectivas* en los términos de Raymond Williams, por lo cuanto no se le podría atribuir al peronismo o a otro grupo la propiedad de este tipo de mecanismos de exclusión, como se deja entrever en los términos que utiliza Giunta y citado en la nota anterior.

*Ver y Estimar*. En este sentido, la actividad productiva de la escritura da un giro hacia la elaboración de exposiciones, puesto que es en ellas donde Romero Brest ve la posibilidad única de desarrollar un plan consistente para la formación del público en el arte moderno. Ejemplo de esto es la formación de un equipo de guías de exposiciones, los cuales son educados por él para que puedan extenderle al público las ideas que concebían y planificaban el diseño de dichas muestras. Si en *Ver y Estimar* uno de los objetivos era formar críticos expertos capaces de formular juicios basados en una tradición de conocimiento artístico, la formación de equipos de guías se podría concebir como el traspaso de ese mecanismo pedagógico para un grupo específico, los críticos, hacia un cuerpo igualmente reducido, los guías de exposición, pero con una llegada más inmediata con el público asistente al Museo.

Otro punto en el cual se puede encontrar este traspaso de proyectos desde un espacio autónomo (*Ver y Estimar*) hacia un espacio institucional (el Museo) se encuentra en la reorganización del montaje que realiza en éste último. Si bien la colección que poseía el Museo en el año en que asume su dirección no era muy bien considerada por Romero Brest, éste se preocupó de dinamizar la colección, poniendo en exhibición las obras que él consideraba consistentes para su proyecto de renovación del ambiente artístico en Argentina. Esta elección es necesaria para la tarea de la modernización del campo plástico, en el sentido de ponerla al día en cuanto a lo que acontece con las nuevas tendencias en el escenario mundial, puesto que el poner en valor algunos elementos y desvalorar otros es un paso necesario para establecer una línea de entendimiento del arte contemporáneo. Línea que para Romero Brest hacia finales de los años cincuenta estaba representada en el campo plástico por la abstracción como el punto cúlmine, hasta ese momento, del movimiento histórico que había llevado *hasta ahí* al arte.

La defensa de la abstracción<sup>29</sup> como momento álgido de todo el movimiento del arte moderno fue asumida férreamente por Romero Brest, ya que según su consideración

---

<sup>29</sup> Distintas lecturas sobre la valoración de la abstracción realizada por Romero Brest se encuentran en "Debates europeos" con los artículos de Raúl Antelo, Cristina Rossi e Isabel Plante, pertenecientes a *Arte de Posguerra... Op cit.*, pp. 37-90. En el mismo sentido, los artículos aparecidos en la revista *Ver y Estimar* en los cuales Romero Brest escribe sobre el

ésta fue la primera manifestación *completamente internacional*, en el sentido de que no tendría un punto específico de origen sino que sería una explosión generalizada en distintas partes del mundo, puesto que habrían ciertas condiciones estructurales que determinarían esa aparición en diversos puntos. En este sentido, se puede entender que el arte abstracto aparecido en la Argentina a mediados de la década de 1950 es la primera forma de manifestación *internacionalista*, dado que para el momento la *internacionalización* se puede entender como una forma de enfrentar el retraso cultural producido por los años de aislamiento generado por el peronismo. Si el arte abstracto había aparecido en Europa y Estados Unidos a finales de la década de 1940, que éste apareciera en Buenos Aires unos pocos años después a pesar de las restricciones culturales generadas por el gobierno representaba, para Romero Brest, un cambio sustancial para sus intereses.

Volviendo al tema de la gestión institucional como elemento de internacionalización, Romero Brest en retrospectiva plantea que: “ahora me doy cuenta de que mi paso por el Museo, con independencia de todo lo que se ha dicho a propósito de mi gestión, es decir que lo transformé en un centro viviente, fue benéfico para mí”<sup>30</sup>. De los beneficios no nos explica cuáles pudieron haber sido. en específico, pero se pueden desprender si se tienen en consideración que al momento de renunciar a dicha institución, Guido Di Tella le ofrece hacerse cargo del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella<sup>31</sup>, debido a la experiencia como director de una institución dedicada específicamente a las artes plásticas. En este sentido podemos agregar lo siguiente:

me acostumbré a manejar obras de arte, a moverlas de un lugar a otro, a relacionarlas según necesidades de la contemplación, a conocerlas y

---

tema resultan aclaradores, desde la Nº 2, así como el libro *¿Qué es el arte abstracto?* Buenos Aires: Columba, 1953. Como explicar la valoración del arte abstracto aquí desviaría demasiado el tema central de esta tesis, solamente se recogen y se remite los escritos en los que se profundiza.

<sup>30</sup> ROMERO BREST, JORGE. *A Damián Carlos... Art. cit.*

<sup>31</sup> Para una historia completa de los Centros de Arte del Instituto Di Tella, véase KING, JOHN. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de los sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2007. Dado que no existe una historia que recoja toda la experiencia del Instituto en sus diversas áreas, donde se que incluía también a las ciencias sociales, este volumen es uno de los más importantes en recrear un ambiente de lo que en ese espacio se gestaba.

estimarlas como objetos y esto no digo que modificó mis ideas, pero sí que les dio densidad y más que nada operatividad<sup>32</sup>.

La experiencia de Romero Brest en *el Di Tella*, como se le llegó a conocer popularmente, va a estar marcada por este quehacer con las obras.

#### **4.- El Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y el deseo de posicionamiento internacional**

El Instituto Torcuato Di Tella había sido fundado por los hermanos Di Tella, Guido y Torcuato, al alero de una fundación que llevaba el mismo nombre. Ambas instancias habían surgido diez años después de la muerte del industrial Torcuato Di Tella, dueño de las empresas SIAM-Di Tella, productora principalmente de máquinas de refrigeración. Cabe destacar que Torcuato Di Tella (padre) había sido un importante coleccionista de arte, con piezas que incluían desde obras medievales hasta modernas, que habían sido recomendadas al industrial por el crítico de arte italiano Lionello Venturi. Es Guido Di Tella quien empieza a actualizar la colección desde fines de los años cincuenta, asesorándose también por el mismo crítico italiano, adquiriendo obras de Henri Moore, Modigliani, Picasso, Pollock entre otros. El proyecto inicial con el Centro de Artes Visuales del Instituto era generar un espacio galerístico moderno, tal como lo había implantado Romero Brest con el Museo Nacional de Bellas Artes, basadas en el criterio de las exposiciones temporales y en la muestra de la Colección Di Tella, al mismo tiempo que el de organizar un concurso anual para artistas argentinos e internacionales, con lo cual la colección también crecería mediante la compra de las obras de los artistas participantes.

Los primeros contactos entre Romero Brest y el Di Tella surgen en 1960, cuando el primero prestó las instalaciones del Museo para que se organizara la primera exhibición de la Colección Di Tella. Sin embargo, compartían una mirada estratégica en torno a la modernización del campo cultural argentino. Entonces, el personaje a quien se le encargaría la dirección del Centro de Artes Visuales de Instituto tenía que ser Romero Brest, quien renuncia al Museo el año 1963 y se hace cargo del Centro. Para

---

<sup>32</sup> ROMERO BREST, JORGE. *A Damián Carlos... Art. cit.*

entonces el posicionamiento de Buenos Aires en el circuito internacional de artes era considerado como una *realidad muy próxima* debido a la acción mancomunada entre el Museo y el Di Tella mediante los concursos internacionales que organizaban casi de manera conjunta y donde Romero Brest era el jurado argentino indiscutible, junto a los extranjeros que iban rotando desde la primera versión en que le correspondió ocupar el lugar a Venturi, quien a su muerte fue reemplazado por Giulio Carlo Argan. En las versiones siguientes participaron James Sweeney, Pierre Restany y Clement Greenberg, entre otros, todos críticos de renombre internacional que, en muchos casos, actuaron como validadores de propuestas artísticas en sus respectivos países, como es el caso de Greenberg y el expresionismo abstracto norteamericano y Restany con el nuevo realismo francés.

Los contactos con estos críticos tenían larga data. Si bien Torcuato Di Tella había conocido a Lionello Venturi cuando aún vivía en Italia, Romero Brest lo había contactado por su participación en el AICA —Asociación Internacional de Críticos de Arte, en español— a la cual había adherido en la década de 1940 cuando realizaba preferentemente actividades de crítico en diversos medios y en *Ver y Estimar*. La participación en esta asociación gremial significó para Romero Brest varios dividendos, entre los cuales se pueden mencionar el haber sido vicepresidente en tres ocasiones, así como sus actuaciones como jurado en diversos certámenes internacionales, entre los que se cuentan el concurso para el Monumento al Prisionero Político Desconocido en 1953, en las Bienales de Sao Paulo en 1951, 1953 y 1961, Venecia en el año 1962, en la de París en 1965 y Tokio 1966, entre otras. Este contacto internacional significa, entre otras cosas, un posicionamiento personal para Romero Brest en el panorama internacional mediante el reconocimiento de sus gestiones como crítico, como una valoración personal, pero al mismo tiempo también resulta atendible pensarlo como un posicionamiento del arte argentino que entra a competir y a dialogar con los otros espacios artísticos, debido a que podría existir una estructura suficientemente armada desde el campo de la crítica que sería transferible al campo de la producción artística como para empezar a valorarla también.

La circulación de artistas internacionales, de críticos y galeristas en el campo plástico argentino, así como la llegada de artistas argentinos a centros hegemónicos haría pensar que en cierta forma habría una inserción del arte argentino en el escenario mundial. Pero la rápida transformación del escenario artístico en Argentina, principalmente en las principales ciudades productoras de arte contemporáneo, como Buenos Aires y Rosario, desestabilizaban, en cierta medida, las pretensiones de Romero Brest como las del resto de los agentes involucrados en el proceso de internacionalización del arte argentino, en el sentido de que le quitaban el piso conceptual sobre el que habían funcionado las reflexiones tanto sobre el arte abstracto, la neofiguración y el “arte pop” que se había impuesto en el Di Tella como la forma más avanzada del arte moderno a mediados de la década de 1960.

La transformación de las concepciones sobre el arte en distintos países latinoamericanos —como Brasil, Venezuela, Chile y Argentina— y las nuevas formas de materializarlo hicieron que, para Romero Brest, el internacionalismo se viera como una realidad patente. Ya no se trataba de ir al ritmo de los tiempos, sino que el internacionalismo desde el año 1967 se entendía como la marcación de pautas artísticas propias generadas por los propios países latinoamericanos, primordialmente argentina en la lectura del crítico en cuestión, así como de generar las maneras propias de comprenderlas<sup>33</sup>, con lo cual la estrategia internacionalista de las artes visuales se comprenderá como un proceso de realizar con antelación las nuevas formas del arte contemporáneo, pasando —posiblemente— a marcar pautas internacionales desde Buenos Aires. Así también, Romero Brest paulatinamente empezó a creer cada vez menos en la obra de arte como el dispositivo donde el arte podía ocurrir, al mismo tiempo que iba cada vez más creyendo en la tesis del *fin del arte*, en el sentido de la desmaterialización de la obra. Esto se empieza a manifestar especialmente en el Centro de Artes Visuales del Di Tella cuando se eliminan los premios nacionales e internacionales y comienzan a gestarse las *Experiencias*, las que tuvieron sus puntos álgidos en 1967 y 1968, inclusive la última fue clausurada por los mismos artistas

---

<sup>33</sup> Para una lectura sobre la vanguardia argentina de finales de los sesenta, véase LONGONI, ANA; MESTMAN, MARIO. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008, quienes desarrollan una perspectiva general de cómo se originó el cruce entre artes plásticas y política desde la perspectiva de la vanguardia.

destruyendo sus *obras* en la vía pública, producto de la represión gubernamental. Ya no había obras que mostrar ni realizar, con lo cual la época *dorada* del Di Tella, en cuanto a espacio de gestación de nuevas prácticas artísticas, empezaba a finalizar.

El cierre de los Centros de Arte del Instituto Di Tella llegaría a principios de la década de 1970, creyendo que la internacionalización del arte argentino ya había ocurrido, por lo cual el derrotero intelectual de Romero Brest nuevamente daría un giro, no ya hacia el arte mismo, sino a nuevas dimensiones del fenómeno estético.

### **5.- El giro hacia la identidad continental en los setenta**

En 1970 Romero Brest decide renunciar a la Dirección del Centro de Artes Visuales de Instituto Di Tella, debido a factores múltiples que no favorecían su gestión en el seno de esa institución, entre los cuales se nombra el acabamiento del proyecto de modernización cultural iniciado por el Instituto hace ya una década, asimismo como los problemas económicos por los cuales pasaba la SIAM-Di Tella y que repercutían de manera directa en la Fundación que financiaba el Instituto, reduciendo significativamente los montos destinados a los Centros de Arte, que pedían mayores sumas de dinero para desarrollar los programas artísticos.

La propuesta de Romero Brest para el funcionamiento del Centro de Artes Visuales en 1970 giraba hacia la investigación sobre artes, fundamentada principalmente en el aspecto teórico del mismo y las posibles formas de plasmación de dicho factor, así como también giraba hacia otros medios de materialización, como lo representaba para él la televisión, al que consideraba un lugar de divulgación importante y aún no explorado artísticamente. La masificación de la experiencia artística es la nueva búsqueda de Romero Brest hacia los setenta y cuando dimite de la dirección del Centro de Artes Visuales funda junto a su mujer y dos artistas el centro *Fuera de Caja: Arte para consumir* el cual es pensado más bien como un espacio de producción de objetos de diseño que como un centro de experimentación artístico y que tuvo una corta duración.

La década de 1970 para Romero Brest está marcada por la búsqueda de nuevos parajes donde realizar actividades, así como por el la renovación de temas de interés. Es en este cambio donde aparece dentro de su pensamiento la idea del arte latinoamericano, pensado principalmente desde el tema de la identidad y considerado como un bloque, aunque con distintas valoraciones pasando de país a país, y Argentina teniendo un papel privilegiado e incluso distinto dentro de esta visión de lo latinoamericano. Este giro hacia el continente puede tener relación directa con la presunción y convencimiento de que el arte argentino hacia principios de esta década ya había logrado su lugar destacado en el mundo de los países civilizados y se transformaba en el ejemplo del resto de los países latinoamericanos. La escritura en este nuevo ámbito de transformaciones volverá a tener un papel destacado dentro de las gestiones de Romero Brest que, ahora desligado de funciones de gestión institucional, vuelve a escribir profusamente, al igual que a dictar conferencias en distintos países, principalmente de América Latina.

Los elementos que ayudan a Romero Brest en la definición de un *arte americano*<sup>34</sup> desde la identidad los sitúa en dos puntos importantes, en lo étnico y lo urbano. No se trata, como podría suponerse, de un cambio radical en sus ideas, sino como hemos visto con anterioridad este giro se basaría en una ampliación del repertorio conceptual, que siempre va avanzando hacia nuevos espacios. Cuando habla de la identidad lo plantea desde una perspectiva en que las producciones artísticas tienen que responder originalmente a las condiciones de la existencia que se presentan en el continente. En el caso de lo étnico plantea lo siguiente:

El fundamento de un posible arte americano ha de buscarse, a mi juicio, no en actitudes aprióricas, como se acostumbra, sino en el análisis de realidad de América. Si la peculiaridad de este continente estuviese en su pasado indígena, lógico sería postular la revitalización de ese pasado, como punto de partida para el logro de su auténtica expresión. Bien sabemos que el

---

<sup>34</sup> Es importante hacer notar la resistencia que desarrolla Romero Brest al término arte latinoamericano. Posiblemente, ésta podría estar sustentada en la dimensión política que dicho concepto adquiere en las discusiones artísticas entre los intelectuales latinoamericanos que eran cabeceras del pensamiento latinoamericanista en el campo de las artes plásticas, como Marta Traba o Damián Bayón. También se podría pensar en que el término latinoamericano podría estar ligado solamente a la latinidad, lo cual obviaría las influencias de los países anglosajones en las prácticas artísticas del subcontinente, principalmente la norteamericana.

pasado indígena, salvo Méjico, Bolivia, Perú y Brasil, carece de importancia cultural como para basarse en él al pretender vertebrar la cultura de América. Hasta en los países citados resulta sumamente improbable que pueda ser simiente de un desarrollo cultural fecundo<sup>35</sup>.

Lo peculiar de América estaría dado por la convergencia de distintas culturas en el espacio americano, pero especialmente hacendado en la ciudad. La ciudad vendría a ser el lugar donde las diferentes culturas pueden dialogar para sacar una identidad americana. Un extenso párrafo ayuda a esclarecer este punto:

Todo cuanto América viene realizando, en el siglo de vida independiente que ha transcurrido, ha significado la estructuración de una vida urbana, donde las simientes española y portuguesa han sufrido el abono posterior de otras influencias europeas, sobre todo la francesa, y en los últimos años la inglesa y alemana. Creo de fundamental importancia este punto de partida, sobre todo en lo que se refiere al carácter de cultura urbana. El campo ha desempeñado, por lo menos en los últimos cincuenta años, un papel secundario, subordinado a los intereses y apetencias de la ciudad. En mi país, el fenómeno de absorción del campo por la ciudad se ha manifestado muy agudamente; en especial, de todo el país por la capital. Por lo que conozco el fenómeno parece bastante general en América, aunque la absorción del país por su capital quizás sea sólo tan agudo en Argentina o Uruguay. De todas maneras, tanto en Chile como Brasil o Uruguay los organismos económicos y políticos que cuentan son los que existen en las ciudades, y por ello la cultura ha tomado un carácter esencialmente urbano. El campo, mero repertorio de posibilidades económicas, no ha podido oponer su cultura propia, campesina, a la que genera la ciudad<sup>36</sup>.

Es la ciudad como espacio simbólico donde ocurriría la cultura dominante de las repúblicas independientes americanas, el lugar donde la superposición de diferentes naciones ha dado paso a las *nuestras*. En síntesis, es la ciudad, la urbanidad la vara de medición de la civilización del continente americano, no el campo como lo supondrían ciertas tendencias nacionalistas al interior de los distintos países —la marca del peronismo cultural aparece aquí como indeleble desde un sentido

---

<sup>35</sup> ROMERO BREST, JORGE. *Cuestionario propuesto*. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C17, S4, D.

<sup>36</sup> *Id.*

oposicional—. Es por las ciudades y su desenvolvimiento donde las distintas naciones americanas pueden ser comparadas con las ciudades europeas y norteamericanas, las cuales podrían tener el mismo desarrollo por las características urbanas del espacio simbólico de la ciudad. Por ello no resulta extraño que en el mismo documento, algunos párrafos después diga:

América ya ha marcado con su impronta original el trasplante de la vida europea a su suelo; todavía ella no es tan clara y coherente como para que sea visible a todos los espíritus; no obstante, esta contienda universal, ante la cual América ha sabido tener una actitud vigilante, ha venido a probar, a mi juicio, que América no es Europa. América se mueve al compás de un ritmo de ideales, cuya tónica por lo menos le pertenece originalmente y, al no renunciar a ellos ni en momentos de honda crisis como el actual, va estructurando una cultura propia, aunque de bordes en extremo indefinidos por cierto<sup>37</sup>.

Si como vimos en el primer punto de este capítulo en lo referente a una historia del arte que determinaba el desarrollo artístico que estaba por llegar a América producto del desenvolvimiento de éste como manifestación de la historia del espíritu, esa tesis se ve reforzada con escritos como estos, en los cuales el continente americano sería depositario de una tradición selectiva de carácter universal, internacional.

Como vemos, existen transformaciones hacia otros campos de discusión, en este caso hacia el arte y la cultura latinoamericana, pero del cual Argentina, en lo que hemos expuesto, expresa un carácter fundamental para cimentar una estrategia internacionalista del arte latinoamericano, como una punta de lanza, producto de su acelerado proceso de modernización cultural del cual Romero Brest fue uno de sus propulsores y agentes principales durante más de 50 años, hasta su muerte en año 1989.

---

<sup>37</sup> *Id.*

### CAPÍTULO III

#### CONSIDERACIONES PARA UN ARTE MODERNO EN AMÉRICA LATINA: MARTA TRABA Y EL LATINOAMERICANISMO

*El arte latinoamericano no ha conseguido todavía desatender, ni siquiera distraerse, respecto de la lección que se le imparte desde afuera.*

Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970.*

La obra de la crítica de arte argentina-colombiana Marta Traba en el campo plástico latinoamericano es quizá una de las más olvidadas en cuanto proyecto intelectual, pero al mismo tiempo es una de las pocas que ha sabido situarse como referente inevitable para quienes trabajan en este campo específico del conocimiento. Esto en parte responde al amplio y decidido proyecto realizado por ella desde fines de la década del cuarenta del siglo XX hasta aquél fatídico vuelo que encontró su final en el aeropuerto de Barajas, en Noviembre de 1983, junto a su marido Ángel Rama.

Traba es la primera intelectual que utiliza el término arte latinoamericano para definir la producción artística del continente desde una mirada unitaria, la cual con el tiempo ha empezado a perder la relevancia que nuestra autora le otorgó. Pero esta pérdida de importancia del concepto arte latinoamericano está relacionado con el desplazamiento de la crítica como espacio fundamental de generación de conocimiento sobre las artes del continente. Esto nos parece sintomático, puesto que la aparición de nuevos discursos sobre las artes, principalmente la curatoría, han tomado el rol mediador que antes se le otorgaba a la crítica, desplazando así categorías que eran centrales para ésta. La imposición del discurso curatorial a cambiado ideas como *arte latinoamericano* por *arte desde Latinoamérica*, generando de esta forma una nueva interpretación de la realidad artística del continente. De la misma manera, la obra de Marta Traba ha pasado al olvido por parte de agentes que trabajan sobre la producción artística de

América Latina, puesto que su discurso crítico es contrario al discurso curatorial, el cual puede ser definido como un administrador de significados más que como un generador de los mismos: Traba fue una productora de sentidos para y desde el arte latinoamericano, el cual nos parece importante rescatar debido a que es señera en este aspecto.

Este capítulo está centrado en estructurar una estrategia de inserción del arte latinoamericano en el escenario del arte contemporáneo a escala mundial desde el pensamiento de Marta Traba a través de la perspectiva del latinoamericanismo, es decir, en la generación de un modelo de entendimiento de las artes plásticas en el subcontinente desde la perspectiva unitaria que desarrolla esta autora, el cual es posible de encontrar tanto en su pensamiento como en las diversas acciones derivadas de él.

### **1.- Orígenes del arte latinoamericano: el arte moderno como expresión, como lenguaje**

Una primera idea que es necesaria abordar dentro del aparato conceptual estructurado por Marta Traba en torno al concepto de *arte latinoamericano* desde una perspectiva *latinoamericanista*, cruza por la idea del arte moderno que ella realiza en diversos artículos, textos y entrevistas a lo largo de su carrera como crítica e historiadora del arte. Cabe recordar que el interés de Traba en las artes plásticas surge cuando vuelve a Buenos Aires después de una temporada corta en los Cursos de Verano de la Universidad de Chile en Santiago, cuando se integra al equipo de redacción de la revista *Ver y Estimar* que fundara el también crítico del arte Jorge Romero Brest. Si bien Traba provenía de una formación universitaria ligada a la literatura, es en este espacio intelectual donde forma sus primeras armas en torno a la crítica de artes, y conociendo el modelo bajo el cual funcionaba dicha revista, no es casual que el primer acercamiento hacia estas materias haya provenido de una tendencia altamente europeizante.

Entre los artículos de su autoría que se signan en *Ver y Estimar*, encontramos “Ángulo Eluard-Picasso”<sup>38</sup>, “Hoja y universo de Rodin y Rilke”<sup>39</sup>, “Goya y el mundo a su alrededor”<sup>40</sup>, “Guía de lecturas sobre la cultura y el arte medievales. *La claridad de la edad media*”<sup>41</sup>, “Correspondencia. Desde París escriben Marta Traba y Damián C. Bayón”<sup>42</sup>, “Hojas de estudio. El arte alemán de los siglo XIV y XV”<sup>43</sup>, “Alain y la escultura”<sup>44</sup>, además de los artículos en los cuales no se puede consignar su autoría, pero sí debió haber existido algún tipo de contacto debido a su participación como secretaria de redacción. Es esta participación en el seno de la revista el que puede definir un primer acercamiento conceptual a las tendencias del arte moderno, tal como lo demuestran los títulos de algunos de sus artículos.

Sin embargo, es su viaje a Europa en 1949 el que va a terminar por afianzar ciertas temáticas y maneras de acercamiento a las grandes transformaciones que experimenta el arte europeo desde fines del siglo XIX. En aquel continente tiene la posibilidad de tomar cursos con Giulio Carlo Argan en Roma y con Pierre Francastel en París, además de acercarse a la obra de otros estetas e historiadores del arte, como Lionello Venturi, Benedetto Croce, Wilhelm Worringer. Es el conocimiento de la obra de estos autores, y otros más, lo que la llevan a perfilar una idea del arte moderno, principalmente en las consideraciones de Croce y Worringer, las cuales quedan explicitadas y sistematizadas por primera vez en su ensayo inaugural sobre arte titulado *El museo vacío*, del año 1958.

En este ensayo, el propósito principal de Traba es el de “ayudar a comprender y ver los hechos estéticos de un tiempo determinado, la época moderna”<sup>45</sup>, partiendo de la idea si existe la posibilidad de

---

<sup>38</sup> *Ver y Estimar*. Volumen I, núm. 2, Mayo de 1948, pp. 43-46.

<sup>39</sup> *Ver y Estimar*. Volumen I, núm. 3, Junio de 1948, pp. 46-49.

<sup>40</sup> *Ver y Estimar*. Volumen I, núm. 4, Julio de 1948, pp. 39-40.

<sup>41</sup> *Ver y Estimar*. Volumen II, núm. 5, Agosto de 1948, pp. 31-33.

<sup>42</sup> *Ver y Estimar*. Volumen III, núm. 11/12, Junio de 1949, pp. 87-92.

<sup>43</sup> *Ver y Estimar*. Volumen V, núm. 19, Septiembre de 1950, pp. 41-52.

<sup>44</sup> *Ver y Estimar*. Volumen VII, núm. 24, Julio de 1951, pp. 17-28.

<sup>45</sup> TRABA, MARTA. *El museo vacío. Un ensayo sobre arte moderno*. Bogotá: Ediciones Mito, 1958, p. 13.

dilucidar la cuestión acerca de si hay o no un *hombre moderno* que pueda continuar las categorías de *hombre primitivo*, *hombre clásico*, *hombre gótico*, retomando a Worringer en el punto en que dejó su esquema de tipos estéticos; es decir, comprobar si el hombre moderno, contrariamente a la generalizada opinión que afirma que el arte ha muerto en nuestra época, no sólo continúa siendo artista en la misma medida que en épocas anteriores, sino que ha emprendido una experiencia estética sin precedentes en la historia del arte<sup>46</sup>.

Ya en estas dos ideas nos encontramos con algunos nudos problemáticos que son necesarios de esclarecer. El primero es el que da cuenta de una serie de categorías generadas por Worringer en sus diversos estudios, el cual define que son las transformaciones y configuraciones de la época las que dictaminan distintas formas en que las categorías históricas que él plantea se van desarrollando, pero que de ninguna manera se establecen como evoluciones de un tipo espiritual a otro, como se podrían desde las categorías de *hombre primitivo*, *hombre clásico*, etc. Estos tipos responderían más bien a una serie de rupturas que a desarrollos o evoluciones de una categoría a otra, generándose principalmente desde la toma de conciencia y la elaboración de formas culturales correspondiente a cada época, las cuales estarían determinadas, según Traba leyendo a Worringer, en la forma de adaptación de los hombres en la historia.

Es la capacidad de adaptación cultural a los tiempos lo que primaría en la lectura de Traba sobre Worringer, con lo cual se podría comprender que el arte es un epifenómeno de ciertas condiciones materiales y espirituales que funcionan como determinantes del anterior, y que es él quien se va adaptando de manera activa como forma de respuesta a tales condiciones. Esto último lo deja en claro más adelante cuando plantea que “el artista cuyo íntegro esfuerzo se va encaminando por ajustarse al ritmo del siglo y dar a su tiempo un lenguaje artístico que le sea propio y que marche de acuerdo con otras manifestaciones prácticas y espirituales”<sup>47</sup>.

Un segundo punto estaría marcado por ver cuáles son las condiciones para establecer la categoría de *hombre moderno* y en qué se diferenciaría de los otros tipos. Si bien el

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 17.

*hombre gótico*, el *clásico*, etc., son susceptibles de ser enmarcados dentro de ciertos espacios epocales que posibilitarían su forma de relación con la época en la cual surgen y se desarrollan, esto es posible mediante cierto tipo de lectura de la historia pasada, en la cual cada tipo y su forma de producción se correspondería con la época que los define. En el caso del *hombre moderno* que pretende definir Traba, este se vería más bien como un tipo en formación, puesto que “la cuestión está [...] en preguntarse si el hombre del siglo XX tiene *plena conciencia* del mundo en que vive y de las fundamentales transformaciones que en él se han producido, o si se deja llevar por la corriente moderna de manera inerte, aceptando mecánicamente las modificaciones inmediatas”<sup>48</sup>. Si se toma la consideración realizada más arriba en torno a la adaptación activa, se pueden apreciar dos opciones: la primera sería que el tipo *hombre moderno* puede considerarse un tipo formado, en el sentido de clausurado, y la segunda estaría signada en que el *hombre moderno* está en constante formación. Traba pareciera acercarse más a la idea de que el *hombre moderno*, producto de las constantes transformaciones de la época en la que le toca vivir, es más bien un tipo en formación y que no ha llegado a su límite, puesto que “conoce perfectamente la realidad nueva, trata de expresarla y de ajustarse a ella”<sup>49</sup>. Es este mecanismo de *ajuste con la realidad* la que puede dar pie a la constante formación del *hombre moderno*, que busca *su* forma de relación con la *realidad nueva*, lo cual contribuye a pensar en la no conclusión histórica de éste tipo.

Desde este punto también se desprende lo que Traba considera el sustrato histórico del arte, que busca una eternidad pero no que la posee *per se*, sino que es más bien una acumulación de formas de resolución a nivel de lenguaje, y cada tipo de arte correspondería a una estructuración acorde a la época. A diferencia de formas anteriores, el arte moderno se caracterizaría por ser la forma plenamente consciente de esa intrascendencia, pero que al mismo tiempo busca lo eterno, ya que “la ruptura del artista con todas las anteriores concepciones estéticas no sólo lo presenta como una conciencia alerta de la necesidad de crear el lenguaje de su tiempo e insertar ese

---

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 21.

nuevo lenguaje en la gramática permanente del arte universal”<sup>50</sup>. En este sentido, cada forma artística, y en especial la moderna, respondería a una ruptura con la tradición desde el punto de vista del lenguaje, generando nuevos tipos universales del mismo.

La universalidad no debe ser considerada desde una perspectiva de totalización de los discursos en una búsqueda de establecerse como universales para todo el mundo, sino según lo que plantea Traba la universalidad correspondería más bien a una actitud frente al mundo, que buscaría interpretar a la realidad desde una totalización de la misma, transformándola así en una visión del mundo.

Al arte moderno, desde esta perspectiva, le correspondería hacer su propia visión del mundo mediante nuevas posturas que no tendrían que condecirse con actitudes anteriores. Si bien buena parte de la *modernidad* artística, según el esquema de Traba, desde el Renacimiento en adelante estaba referida a la interpretación del mundo desde la representación, el lenguaje artístico moderno ya no podría responder a ese tipo de esquemas, puesto que las transformaciones del mundo en la *era del maquinismo* habrían transformado esa realidad que se condecía con un tipo de lenguaje artístico específico, es decir la representación del mundo. Esto, según Traba, sería una etapa superada dentro de la historia de la humanidad. La gran tarea del arte moderno, en relación a las de sus *predecesores*, sería la formulación de un lenguaje que no actuara según la representación del mundo exterior del hombre, sino que sería la construcción de un lenguaje que pudiese dar cuenta de la relación entre el sujeto y el mundo, y que ya no estaría marcado por la interpretación objetiva de la realidad, sino por la interpretación subjetiva de la misma. Es en este sentido que “el artista moderno no ha interpretado [...] sino que ha creado un lenguaje a partir de la destrucción de las formas conocidas, que estuviera profundamente modificado en su esencia y en su realidad externa *como la sociedad maquinista*”<sup>51</sup>.

La noción de la modernidad que desarrolla Traba tiene directa relación con una concepción de la misma como una construcción constante de sí, como un proceso

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 24.

arrojado a la historia en búsqueda de sus posibilidades de *trascendencia*. En el caso específico del arte

el artista moderno ya no encuentra en el mundo interior las disciplinas y las jerarquías inmutables de otras sociedades, sino la constante alteración de esas disciplinas y la verificación —entre dos guerras— de que no hay poder que no sea perecedero ni regla que no sea mutable, ni autoridad que no sea susceptible de desaparecer; entre ese proceso incesante que destruye continuamente lo que acaba de construir, tanto en el campo de la política, como de la moral, como de la ciencia, está obligado a crearse sus propias disciplinas y poco a poco ese íntimo sitio donde se refugia le va dictando un modo de expresión independiente, no de estabilidad de las cosas reales, sino justamente del estatismo y permanencia de las mismas, que resulta a todas luces falso<sup>52</sup>.

Es de esta forma que el arte moderno debe ser considerado, según la argumentación de Traba, como una forma expresiva del hombre que intenta explicarse a sí mismo en el mundo, y en relación con el mundo en constante transformación. Esta explicación del hombre, a través de la especificidad del lenguaje artístico “algunas veces se servirá de las cosas reales utilizándolas apenas como un simple pretexto para facilitar por algún medio conocido aquella explicación; y que poco a poco irá deshaciéndose de tales apoyos y llegará a una expresión completamente original, es decir el arte abstracto no-figurativo”<sup>53</sup>. Es esta posición sobre el arte moderno como forma expresiva del hombre, como lenguaje, la que finalmente sustentara las tesis de Traba para entender el arte latinoamericano del siglo XX desde esta perspectiva moderna del mismo.

## **2.- La crítica de arte: proyecto pedagógico y profesionalización**

Las primeras incursiones de Marta Traba en lo correspondiente a la crítica de artes las debemos situar en la revista argentina *Ver y Estimar*, en la cual colabora entre los años 1948 y 1951. Cabe recordar que ese proyecto editorial se planteaba a dos niveles: la formación de críticos especializados y la formación de un público que lograra entender las nuevas formas del arte moderno mediante la mediación de los críticos. En parte, este proceso dual en la conformación del campo artístico desde el área de su escritura

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 41.

crítica como espacio de formación está influenciado por la obra de Lionello Venturi quién es el que consigna la tarea de la crítica como una pedagogía, en un aprender a ver y a valorar —la alusión del nombre *Ver y Estimar* en este aspecto no puede ser más esclarecedor en cuanto a la influencia— las obras de arte. Marta Traba es partícipe íntegra de ese proyecto, y en los diversos medios en los cuales ejerció la crítica de arte pueden llevar a comprender mejor ese proyecto de corte pedagógico.

Al regresar a América desde Europa en 1954, Marta Traba se establece en Colombia estando ya casada con Alberto Zalamea, un intelectual bogotano a quien había conocido años antes. Rápidamente se incorpora a un circuito de intelectuales en Bogotá, lugar desde donde realiza distintos contactos que le permiten ingresar a diversos medios de comunicación en la calidad de crítica de arte, la cual realiza principalmente sobre el *arte contemporáneo* colombiano y sitúa como plataforma el ayudar a comprender este arte nuevo desde el *modelo Venturi*.

Una de las primeras iniciativas en las que se verá involucrada es en la producción y conducción de distintos programas sobre arte en la recientemente inaugurada televisión colombiana, un hecho inédito en el continente, donde Traba condujo siete programas distintos entre 1954 y 1983: *El museo imaginario*, *Una visita a los museos*, *El ABC del arte*, *Curso de historia del arte*, *La rosa de los vientos*, *Ciclo de Conferencias* y *La Historia del Arte Moderno contada desde Bogotá*. Lo interesante de estos proyectos está en el medio que se utiliza: la televisión, y a los cuales en la actualidad solamente se puede acceder mediante fotografías por no estar registrados, a excepción del último<sup>54</sup>.

Estos programas tienen la finalidad de enseñarle al público colombiano a *observar el arte moderno* en un medio que recién se estaba instalando entre ellos, mediante la utilización de esquemas, láminas y libros dispuestos en el set de televisión y con guiones cuidadosamente elaborados. Las emisiones de estos programas se

---

<sup>54</sup> Un trabajo muy completo sobre Marta Traba y su exploración de la televisión como medio de difusión cultural, tanto por su documentación como por el análisis es el que realiza Nicolás Gómez Echeverri en *Blanco y negro. Marta traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008.

realizaban en directo desde una sala *especialmente* acondicionada en el subterráneo de la Biblioteca Nacional en Bogotá. Cabe destacar sobre estos programas que se realiza una doble actividad de formación: por un lado se enseña a ver el arte moderno y, por otro, se enseña a ver la televisión como un vehículo de cultura, en un nivel parecido a los periódicos, las revistas, la radio o los libros, y que puede ser aprovechado de mejor manera para comunicar la experiencia estética que provee el arte.

Los distintos programas tenían diferentes temáticas relacionadas con la cultura en general y el arte en particular: *La rosa de los vientos* estaba centrado en mostrar las grandes ciudades europeas; en *El museo imaginario* mostraba al público colombiano una serie de láminas y postales de grandes obras del arte europeo, principalmente las primeras vanguardias del siglo XX; *Una visita a los museos* mostraba los aspectos fundamentales que caracterizaban a los grandes museos europeos como el Prado de Madrid o el Louvre de París; en *El ABC del arte* la temática estaba centrada en la difusión del arte colombiano mediante la entrevista a importantes artistas del momento; en *Ciclo de conferencias* se invitaba a distintos intelectuales de diversos ámbitos colombianos a exponer su trabajo particular; en *La Historia del arte moderno contada desde Bogotá* se exponía en cada uno de sus capítulos algún movimiento artístico moderno con obras de distintos autores latinoamericanos, europeos y de Estados Unidos y era grabado en distintos parajes de Bogotá.

En esta enumeración de los distintos programas producidos y conducidos por Traba hemos dejado para el final el programa que nos parece más interesante como propuesta televisiva para exponer y analizar. Nos referimos a *Curso de historia del arte*. En este espacio, Marta Traba realizó más una tarea de extensión de sus cursos de Historia del Arte en la Universidad de Los Andes que un programa de televisión. Este programa estuvo comprendido por una serie de 39 emisiones, las cuales abarcaron progresivamente desde el nacimiento del arte hasta los inicios del arte moderno en Francia durante fines del siglo XIX, temáticas que eran expuestas como si se tratara de una clase en aula. Esto se acentuaba debido a que existía la posibilidad de inscribirse en el *Curso* como alumnos, los que estaban divididos en dos categorías:

matriculados y asistentes. Ambos grupos recibían el libreto del programa mimeografiado, pero el segundo grupo además debía realizar trabajos prácticos mensualmente en relación a los temas presentados, y al final del curso recibían un diploma de asistencia por haberlo realizado. Los trabajos debían ser enviados a la emisora de televisión y los mejores trabajos serían nombrados al aire en el capítulo siguiente.

Llama la atención la dinámica de funcionamiento del programa, que incluía el diálogo directo entre Traba como presentadora y el público como educando mediante el envío de los cuestionarios y las respuestas al mismo en forma de trabajo. La estructura de los mismos estaban destinados para realizar un trabajo de reflexión por parte del público-alumno en relación a los temas propuestos en las distintas emisiones del programa, y que enfatizaban la opinión informada de los mismos<sup>55</sup>. Según se estima, el programa contó con más de 640 inscritos en todo el país, distribuidos en las grandes ciudades como Bogotá, Medellín y Cali, los cuales eran los principales centros de recepción televisiva, que para 1957 es un número altísimo teniendo en cuenta que el medio se había inaugurado tres años antes. En este sentido, se puede apreciar que la tarea de formación de público mediante la tarea profesional que asume la crítica de arte, aunque fuese en una cantidad reducida en comparación con la población total de Colombia, es una tarea que se está realizando y que puede dar frutos a corto plazo. La crítica encuentra en la televisión un espacio único debido a que muestra de manera directa los problemas que se quieren afrontar, puede explicar de manera gráfica lo que en el espacio de escritura tradicional de la crítica esta debe describir. Así, se puede formar de una mejor manera al público e, inclusive, se le puede hacer participar, siendo esto un factor pedagógico inigualable en el proceso de formación del público de arte moderno.

Otra de las iniciativas en las cuales se embarca Marta Traba desde la perspectiva de la crítica como pedagogía es la que representa la revista *Prisma, crítica de arte*, la cual alcanzó a publicar doce números durante el año 1959. Cabe destacar que este medio

---

<sup>55</sup> Para un acercamiento a los cuestionarios, véase la segunda parte de GÓMEZ ECHEVERRI, NICOLÁS. *Blanco y negro. Marta... Op. cit.*

no se presenta como una revista de artes sino de crítica de artes, lo cual cambia la manera en que se plantea el objetivo de la revista en comparación con otras que la preceden, como *Ver y Estimar* cuyo objetivo era el poder posicionar el arte mismo mediante la escritura no solamente de la crítica sino mediante otros andamiajes escriturales como la historia. *Prisma*, en este sentido, es más bien un espacio de divulgación de trabajos de la crítica de arte, como su propio nombre lo explica y que queda evidenciado en su presentación, cuando plantea que aparecerán

en ella, dentro de sus secciones dedicadas a Colombia, a América y a investigaciones sobre temas universales de artes plásticas, todos los estudios que realicen en el grupo de redactores. Este grupo no es improvisado ni se ha reunido al azar; las personas que lo forman sienten un serio interés por el estudio y crítica de arte<sup>56</sup>.

Como proyecto editorial *Prisma* buscaba la profesionalización de la crítica de artes en Colombia, espacio intelectual que hasta la aparición de esta publicación, según Traba, solamente respondía a la emisión de juicios personales a modo de opiniones sin conocimientos básicos sobre arte y que, por dicha razón, solamente quedaban en el *ditirambo* de tal o cual artista u obra. Para Traba, la crítica es un modo de conocimiento y que solamente vista desde esa óptica es posible que realice su objetivo: el ser mediadora entre la producción artística y el público, puesto que si el arte moderno es un lenguaje, deben existir profesionales que logren traducirlo para el público. La tarea de la crítica

en América es formar la base del conocimiento, justo, contenido, serio, prudente. La labor didáctica debe preceder a la expresión del estilo y las ideas originales. Mientras esta base de conocimiento no se forme y se crea que el arte es materia susceptible de manejarse con adjetivos calificativos y poesía metafórica, seguiremos en el reino del disparate en cuanto a la comprensión de las artes plásticas<sup>57</sup>.

Como se puede apreciar la misión general de *Prisma* era educar al público al mismo tiempo que se profesionalizaba a quienes se les encomendaba culturalmente dicha labor pedagógica: los críticos. Nuevamente nos encontramos con la misión doble de educar a dos agentes involucrados en la recepción del arte moderno, en la misma sintonía de la revista *Ver y Estimar* de Jorge Romero Brest en Argentina.

<sup>56</sup> Citado en *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, p. 20

<sup>57</sup> *Id.*

### 3.- Colonialismo cultural y estética del deterioro: perspectivas latinoamericanas

La travesía de Marta Traba en *Prisma* no dura mucho, solamente un año, pero debido al carácter profesional de sus tareas emprendidas tanto en ese medio como en otros de circulación nacional —como el diario *El tiempo*, las revistas *Semana* y *Estampa* entre otras— y sus labores en la Universidad, como catedrática de historia del arte, le habían otorgado un puesto referencial dentro de la órbita de intelectuales importantes de Colombia. Su nombre ya no era desconocido. Inclusive, varios consideran que existe en ese país un antes y un después de la incursión de Marta Traba y que gran parte de la modernización del campo plástico colombiano es fruto de sus arduas y distintas labores como crítica de arte durante la década de 1950 y la de los sesenta.

Hacia el año 1961 Marta Traba da un giro definitivo, que a la postre será un punto de inflexión para la tarea organizadora de las artes plásticas del continente, minimizando de paso la tarea de organización del arte colombiano, puesto que aparece el libro *La pintura nueva en Latinoamérica*, quizá la primera obra en la cual el término *Latinoamérica* es utilizado para signar de manera diferenciada a la producción plástica del continente, tanto desde un punto de vista geográfico como cultural. La aparición de este libro, el primero de Traba que se centra en la producción plástica latinoamericana desde una mirada totalizante, puede ser leído como parte del latinoamericanismo que se desarrolla por parte de los intelectuales comprometidos producto de la Revolución Cubana de 1959, en respuesta por una parte a la acechante figura de Estados Unidos por mantener cierto equilibrio político en el continente, con iniciativas como la Alianza por el Progreso surgida durante el gobierno de Kennedy y, por otro, ese que define desde las ciencias sociales y las humanidades la situación latinoamericana desde la perspectiva del subdesarrollo y el neocolonialismo<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Las reflexiones de Traba en relación a su posición en torno a la Revolución Cubana como proceso político, económico y cultural, están contenidos en su libro *El son se quedó en Cuba* el cual comprende cuatro artículos y una conferencia en torno a la situación cubana después de la visita que ella desarrolla a la isla con motivo del Premio de Literatura de la Casa de las Américas de novela que recibe en 1966 por su novela *Las ceremonias del verano*. TRABA, MARTA. *El son se quedó en Cuba*. Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966.

El estudio sobre la pintura nueva latinoamericana que se realiza en esta publicación continúa la posición sobre la *falsedad* de la estructuración histórica de las artes plásticas y su crítica que ya había afrontado en diversos medios y desde la perspectiva del lenguaje plástico moderno, pero ahora lo afronta no solamente en un espacio específico como lo había hecho con anterioridad, Colombia, sino que ahora se enfrentaría a la misión de analizar la producción plástica de América Latina, puesto que considera que ese factor de falsedad es posible de ser extrapolado a toda la región, debido a las características estructurales que tendrían en común las *jóvenes repúblicas latinoamericanas*. En este propósito se puede vislumbrar que existe una ampliación de las herramientas teóricas, girando hacia un marco más latinoamericano pero sin perder esa perspectiva del pensamiento universal de la cual ella era una depositaria.

Pasando a las fundamentaciones del libro mismo, Traba plantea que “antes de 1900 hubiera sido inútil y sin sentido hablar de pintura propia en alguna parte de América”<sup>59</sup>, debido a que el largo período colonial que se propaga en algunos aspectos hasta después de la Independencia, no podía garantizar la creación de un arte auténticamente latinoamericano, sino solamente la copia del lenguaje artístico de la metrópolis que encuentra, según Traba, su punto álgido durante la etapa republicana cuando se extrapolan los modelos académicos tanto franceses como españoles como parodia, donde “el arte no tenía ninguna otra salida mientras el continente aún aluvional, informe no adquiriera, con su primera estabilidad económica y política, una cierta fisonomía”<sup>60</sup>.

Lo importante para la configuración del arte latinoamericano como un arte que sea propio del continente se manifiesta en los planteamientos de Traba en dos zonas identificables que es necesario precisar. Primero, es a través de la salida de ciertas condiciones estructurales derivadas de la época colonial las que posibilitarían a las naciones latinoamericanas lograr establecer las bases para una identidad propia como naciones y como región. Segundo, producto de ese proceso de establecimiento como

---

<sup>59</sup> TRABA, MARTA. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961, p. 13.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 14.

naciones *fisionómicamente establecidas*, el arte de ellas debería responder a las condiciones estructurales que en ellas se manifiestan. En este sentido, la autenticidad como marca característica del arte latinoamericano se transforma en una necesidad a crear, producto de los siglos de colonialismo que no han permitido, dentro del esquema de nuestra autora, la libertad creadora del *verdadero arte*, es decir del lenguaje del arte moderno.

Ahora bien, el concepto autenticidad es un término que no es de fácil resolución, pero sin embargo se dan en *La pintura nueva en Latinoamérica* ciertas luces que pueden dar claves de entendimiento. Autenticidad puede ser definida como la búsqueda de los verdaderos valores en los elementos plásticos<sup>61</sup> para la realización de la libertad creadora del arte moderno, que en el caso latinoamericano estaría determinada por la adopción y transformación de dicho lenguaje, proceso necesario para la realización del mismo bajo un signo que no hace posible remitirlo a una matriz de origen, sino que es producto de la mediación que se realiza en Latinoamérica entre el lenguaje plástico y la realidad que se va construyendo por parte de los artistas la que posibilita esta noción de autenticidad. En cierta forma, la autenticidad estaría signada bajo la forma de una mediación cultural en la cual se apropia un lenguaje universal, producto de la humanidad para expresar lo propio.

Es desde esta posición que Marta Traba rechaza el muralismo mexicano y el indigenismo de Guayasamín, debido a que estas corrientes realizarían un ejercicio de ahistorización de la cultura precolombina, generando un nexo directo entre el mundo moderno y sus mecanismos de representación pero *sin comprender* que lo que *realiza* a dicha cultura es el mundo al cual ella pertenece y que se ha transformado para siempre. El ejercicio pictórico —si el término no se fuerza demasiado— realizado tanto por el muralismo como por el indigenismo sería, dentro de la explicación de Traba, simplemente la adopción de contenidos latinoamericanos en el formato de la pintura europea: el realismo socialista en el caso del muralismo mexicano y el cubismo picassiano en el caso de Guayasamín, los cuales no tendrían el componente de autenticidad necesario para la formación del arte latinoamericano. Así, la defensa que

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pp. 48-49.

realiza Traba de pintores como Rufino Tamayo, Wilfredo Lam, Amelia Peláez, Roberto Matta, Joaquín Torres García, Emilio Petorutti entre otros, estaría dada por la autenticidad que estos pintores presentan en sus discursos plásticos, dado que aprenden la lección europea del lenguaje moderno pero lo transforman al punto de que no aceptan la idea de un tutelaje metropolitano sobre la pintura latinoamericana, sino que van en contra de esa forma de colonialismo cultural, que “designa invariablemente la sumisión vergonzosa de los latinoamericanos a los europeos”<sup>62</sup>.

Las formas de arte de la posguerra irán cambiando radicalmente con el correr de los años. El gran salto del arte moderno como una forma que buscaba la trascendencia de la obra desde su componente histórico derivará con el correr de los años en lo que Traba define como *estética del deterioro*, producto de la *tecnología ideológica* que se va gestando en los países *más desarrollados* del mundo, que se transformaban raudamente en sociedades de consumo. En este punto Traba piensa directamente en Estados Unidos y de la influencia que va configurando hacia Latinoamérica durante la posguerra.

La *estética del deterioro* es definida en un libro que viene a cerrar el optimismo de los años sesenta, de la década larga: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. En este libro, la *estética del deterioro* está definida como contraposición a la estética tradicional, cuyo valor consistía en “lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a las coordenadas del estilo”<sup>63</sup>, siendo la *estética del deterioro* la que elimina por completo la posición anterior, centrando su acción en “no *durar* y no *establecer pauta* alguna”<sup>64</sup>. Así, se pasa de la categoría de la autenticidad, como la categoría que podría generar una *pauta* para el arte latinoamericano, a la categoría de resistencia como la ruta a seguir, como contrapartida de la *estética del deterioro* generada por los centros emisores de arte, de los cuales Latinoamérica se transforma en receptor producto de

---

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>63</sup> TRABA, MARTA. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 60.

<sup>64</sup> *Id.* El subrayado es de la autora.

las relaciones hegemónicas a las cuales el subcontinente está sometido cultural, política y económicamente.

*Dos décadas vulnerables* marca un cambio en el entramado conceptual de Traba. En este escrito empezamos a ver cómo la influencia de otros pensadores ligados a la estética, pero que al mismo tiempo la trascienden, y un pensamiento latinoamericano proveniente de otras disciplinas, empiezan a ser permeados en la conformación teórica de nuestra autora. Aparecen en este entramado ideas de Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Marshall McLuhan, la CEPAL, Darcy Ribeiro y Ángel Rama. Como vimos en puntos anteriores, pero no de manera explícita, las ideas de Marta Traba son altamente permeables a pensamientos foráneos, pero como el *proyecto trabiano* se estructura en base a reformulaciones de esas ideas para que puedan intentar dibujar rutas para América Latina. Quizá por este indicio es que la categoría de *resistencia* aparezca acá como un concepto tomado de la estética *adorniana* pero transformado como una estrategia que ya no cruza por la obra misma, sino por el discurso de los artistas latinoamericanos.

La estrategia de la resistencia del arte latinoamericano está cimentada por el rechazo a la estética del deterioro, en el sentido que son los posibles continuadores de la estrategia de la autenticidad de los pintores nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX, pero ahora en un marco epistemológico distinto en el campo artístico a nivel mundial. Los artistas resistentes para ella son los que se mantienen trabajando desde la pintura o el dibujo, como José Luis Cuevas, Beatriz González, Fernando de Szyszlo, Ricardo Martínez entre otros, puesto que todavía realizan parte del proyecto de explicar a América desde su propia subjetividad enraizada en aspectos plásticos, donde todavía pueden intentar escribir desde el lenguaje universal del arte.

La estética del deterioro que ha signado Traba no debería tener cabida en Latinoamérica debido a las condiciones socioeconómicas de ésta, pero el aparato cultural ha absorbido de manera *facilista* y rápida esta tendencia. El arte pop, el conceptual y el minimal son tendencias norteamericanas que se ajustan al modo de vida norteamericano, a la *american way of life*, y en esto Traba es enfática, solamente

representan y pueden surgir en ese espacio cultural, social, económico y político específico y que cualquier asimilación como la que se realiza en los países latinoamericanos desde la década del sesenta solamente acrecienta el colonialismo cultural, como lo demuestran ciertas tendencias artísticas, que ella puntualiza en el cinetismo venezolano o el *ambiente Di Tella* en Buenos Aires, que vienen a ser parte de esta imposición cultural venida *desde afuera* y que no pertenece a América Latina.

Hay que aclarar que esta recepción de la estética del deterioro viene principalmente de la configuración cultural de los países donde se manifiestan mayores índices de inmigración (Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Venezuela) y donde los componentes indígenas son minoritarios en las culturas nacionales. Traba define a estos países como áreas abiertas, donde hay una mayor permeabilidad a las tendencias que vienen desde los centros emisores, que en definitiva son centros hegemónicos, y donde existe un índice muy bajo de resistencia. En cambio, otros países configuran un área cerrada donde tal influencia es nula o muy baja, y por lo general siempre es reutilizada en beneficio propio, presentándose a su vez un mayor componente indígena en la construcción de la cultura y la sociedad nacional.

Como se puede apreciar, la inserción del arte de América Latina desde una estrategia latinoamericanista está planteada en las ideas de Marta Traba desde una posición en la cual es necesario diferenciarse a través de la reelaboración, de la apropiación local de los lenguajes universales que pueden dar pie a una cimentación de la cultura latinoamericana y que respondan a los contextos específicos de los distintos países que conforman el subcontinente. El latinoamericanismo *trabiano* no sería una forma de diferenciación que se establece desde un exotismo de las artes plásticas del continente, sino que más bien sería la forma en la cual el lenguaje universal del arte se puede modular desde el espacio latinoamericano, como una forma de establecer cierta pauta cultural que tiende y debería contrarrestar los efectos y alcances del colonialismo cultural, que está indivisiblemente unido al social, político y económico.

## CONCLUSIONES

*La sospecha principal que despiertan los fenómenos culturales llamados "internacionales" o "contemporáneos" es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan "universales" y contemporáneas, adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas. Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas.*

Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo*.

El arte latinoamericano es un concepto en disputa. Partimos con esta definición para intentar delinear un problema que se aborda transversalmente en la elaboración de la presente tesis, puesto que es nuestro objeto de estudio y el que logra aunar lo escrito en estas páginas, lo que hemos llamado estrategias de inserción del arte latinoamericano. Éstas las hemos conceptualizado en dos posturas que hemos denominado la estrategia internacionalista y la latinoamericanista, las que a su vez generan derivaciones que aquí no se abordan y otras que entrecruzan posiciones, generando así distintos ángulos que intentan asirse del concepto arte latinoamericano para generar su propia plataforma de trabajo en pos de un posicionamiento de él en el escenario artístico mundial. Aquí hemos intentado delinear las que nos parecen las más importantes por ser las fundacionales y que al mismo tiempo poseen elementos tácticos comunes.

A lo anterior hay que sumarle que tanto la estrategia internacionalista como la latinoamericanista de inserción provienen de un momento artístico que encuentra un horizonte histórico común y que las dotaría de una especificidad a la hora de afrontar conceptualmente el arte latinoamericano: la posguerra. De cierta manera no se podría

entender el arte latinoamericano sin las caracterizaciones relativas al arte moderno, al arte abstracto y los desarrollos posteriores de las formas artísticas modernas, el llamado *arte contemporáneo*, así como los procesos de puesta en circulación, valoración y consumo de distintas producciones artísticas regionales en un circuito ampliado de arte a nivel mundial, a los cuales se suma la transformación de los centros hegemónicos de arte, que si bien siguen encontrando su punto neurálgico en ciudades del mundo *más desarrollado*, lo que se pierde es una hegemonía tradicional, como lo constituye el paso de París a Nueva York en la categoría de centro emisor y de confluencia principal de distintas tendencias artísticas.

Son estos cambios de paradigma en el mundo del arte los que fuerzan la necesidad de replantearse —o quizá plantearse por primera vez en la historia del arte a nivel continental— ciertas condiciones estructurales que son importantes para la producción artística en América Latina. Este diagnóstico, cabe recordar, no se entró solamente en cómo se había logrado una cierta configuración del arte en la región, sino que ese ejercicio de lectura conllevó a situar la producción artística en un plano cultural que excedía lo meramente artístico, que en el caso de Jorge Romero Brest estaba basado por el índice de civilización manifestada en los adelantos de la técnica, la diversidad étnica y el desarrollo cultural que había alcanzado Argentina; en la perspectiva de Marta Traba estaba mediada por las condiciones socioeconómicas del continente que, con el correr de los tiempos, mostraba el sustrato neocolonial al cual estaba sujeta la región.

Asimismo, son los resultados de dichos diagnósticos los que determinan las distintas rutas para la comprensión del arte latinoamericano realizadas por Romero Brest y Traba. Como se puede apreciar en el desarrollo de esta tesis, la valoración del arte latinoamericano para ambos autores está íntimamente conectada con las transformaciones culturales de los períodos en los cuales ellos escriben, y estos cambios en el terreno de la cultura determinaban las nuevas formas en que el arte se desarrollaba. Sin embargo estas transformaciones nunca fueron meramente locales, sino que se presentaban a escala de los centros hegemónicos artísticos, los cuales terminaban irradiando hacia América Latina las pautas culturales con las que se tiene

que enfrentar el arte latinoamericano, desde perspectivas que asimilaban o replanteaban aquellas pautas.

Es lo descrito en el párrafo anterior lo que marca la gran diferencia entre el internacionalismo de Romero Brest y el latinoamericanismo de Traba. Uno tiende a asimilar el arte del subcontinente, mientras que Traba lo contextualiza. Sin embargo, plantearlo de una manera tan tajante y global no deja comprender plenamente el porqué de dichas posiciones.

La asimilación de Romero Brest está precedida por la lectura que realiza de las condiciones argentinas, tanto en el plano económico como en el cultural, que manifiestan un entusiasmo a nivel generalizado por la situación que puede deparar la apertura del país después de la caída de Perón el año 1955, producto de la *Revolución Libertadora*, a lo cual hay que sumarle las condiciones productivas del campo artístico que avanzaban cada vez más rápido en relación con la producción internacional, haciendo que las tendencias artísticas que antes se demoraban décadas en instalarse ahora se establecieran en el territorio argentino con unos años de retraso. Según Romero Brest, esta cercanía temporal cada vez más próxima entre el arte internacional y el argentino en un futuro cercano podría pasar a otro tipo de relación, adelantándose este último a las modas extranjeras, con lo que Buenos Aires podría transformarse en uno de los centros mundiales emisores de nuevas tendencias artísticas, proceso que solamente podría cimentarse mediante una acumulación del conocimiento de las últimas tendencias artísticas que en un futuro despertarían en los artistas argentinos, haciendo de éstos los nuevos emisores. En definitiva, la asimilación de Romero Brest representado por la estrategia de inserción internacionalista es más bien la apuesta por la superación del retraso artístico, la que sería dada por las condiciones modernizadoras de Argentina, en general, y por la modernización del campo cultural, en particular.

Por otro lado, la estrategia de inserción latinoamericanista presente en Traba desde una postura contextual si bien comparte matices con ciertas ideas presentes en Romero Brest, claramente ésta radica en condiciones distintas. Para Marta Traba la

labor fundamental del arte latinoamericano en su proceso de autoconformación está determinada por la capacidad de adaptación del lenguaje moderno del arte, el cual representa a la última forma universal que puede dar cuenta históricamente de la época en la cual se vive. Para América Latina, un continente *aluvional* que está en proceso de formación, el arte moderno como lenguaje propicia la posibilidad de poder generar un lenguaje propio en relación a las condiciones estructurales del continente, al imaginario que posee abordando formas de resolución acorde a las mismas.

No se trata simplemente de asimilar las tendencias foráneas haciéndole traspaso de contenido para que las obras de arte sean auténticamente latinoamericanas, sino que en los planteamientos de Traba la autenticidad, que posteriormente debido a la instalación de la estética del deterioro como la pauta cultural que se propaga desde las sociedades de consumo derivará en resistencia, está dada por la forma en que se articula el lenguaje del arte moderno, es decir en cómo éste se contextualiza en relación a las condiciones de la región. Esto último se comprende como la forma en que el lenguaje artístico moderno es articulado desde Latinoamérica para ella misma, a pesar de que su matriz no le pertenezca, sí puede asirla para sí en su propio beneficio.

Viendo los aspectos anteriormente mencionados, hay que aclarar que en cierta forma nos encontramos ante una situación de reflejos diferidos, en la cual el arte latinoamericano se nos presenta como un objeto depositario de desarrollos externos, pero que de ninguna manera esto significa que no pueda obrar por su propia cuenta. Esto se puede aclarar al considerar que las estrategias de inserción del arte latinoamericano, ya sea la internacionalista o la latinoamericanista, están pensando sus propias formas de configuración. Si bien las estrategias mencionadas se presentan condicionadas en distintos grados por los procesos de desarrollo artístico que suceden en otros espacios, principalmente Europa y Estados Unidos de Norteamérica, son las maneras en cómo el diálogo que entablan con esas zonas productivas otras las que resultan importantes en estos procesos de articulación entre el arte latinoamericano y el arte metropolitano.

El condicionamiento dado desde afuera, *la lección* como le dice Traba, no es unidireccional desde los centros hegemónicos hacia la periferia como se podría pensar, sino que es más bien constitutivo de ambos espacios, tanto del arte que se produce en Latinoamérica como del que se construye en Europa o en Estados Unidos. La sola existencia de una unidad denominada *arte latinoamericano* vendría a registrar que el universalismo es más bien una pretensión categorial dentro del relato general de la historia del arte universal, con lo cual se subentiende que la sola existencia de parcelaciones de la producción artística, como lo denota el mismo adjetivo *latinoamericano* para referirse a lo producido en el campo del arte por más de veinte naciones que configuran la región, es más bien una forma de posicionamiento de orden geopolítico en el campo artístico mundial.

Por lo anterior, también se puede plantear que resulta necesario el repensar una categoría como la que representa el arte latinoamericano desde perspectivas que den cuenta de las distintas modulaciones que dicho concepto ha representado en la constitución, tanto de la historia del arte universal, como de la propia historia interna en el cual él juega.

Así, planteamos que existen ciertos elementos que ponen en suspenso, en una pequeña crisis, la idea de autonomía del arte latinoamericano como desarrollo endogámico del arte en la región, principalmente visto en la medida que el concepto mismo de arte como actividad específica de la vida humana no es un concepto americano propiamente tal, sino que viene mediado desde afuera. Esto de ninguna manera supone una clausura que imposibilitaría la capacidad de que ese concepto pueda ser transformado en beneficio propio para América Latina: es la capacidad de adaptación del mismo el elemento que provee las posibilidades de generar un lenguaje artístico que sea propiamente latinoamericano; que dialogue tanto con las condiciones productivas que le vienen dadas desde afuera como con la situación que determina su accionar en los distintos países que configuran a Latinoamérica.

Como se planteó en la introducción de esta tesis, el arte latinoamericano es más bien un proyecto a desarrollar continuamente en tensión con todos los factores que

determinan y posibilitan su incursión en el campo de la cultura latinoamericana, a los cuales de ninguna manera les puede dar la espalda. La diferencia entre una u otra estrategia radicaría en la forma en que se desarrolla dicha tensión, en cómo se aborda y como se resuelve, en la mira de un horizonte amplio de toma de posiciones y de decisiones, en fin, en cómo se piensa al arte latinoamericano mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, JUAN. *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México DF: UNAM, 1994.

ÁLVAREZ DE ARAYA, GUADALUPE. "Arte y Discurso. Las formas de la crítica de artes en América Latina" [En línea]. *Crítica.cl* (consulta 05/04/2010) [http://critica.cl/html/lupe\\_03.htm](http://critica.cl/html/lupe_03.htm).

\_\_\_\_\_. "Dos momentos singulares de la crítica de artes visuales en América Latina" *Revista Punto de Fuga*, Santiago, núm. 3, 2008, pp.111-133.

Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

BAYÓN, DAMIÁN (ed.). *América Latina en sus artes*. México D.F.: Siglo XXI, UNESCO, 2000.

BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (dir.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política, vol. II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

FRANK, PATRICK (ed.). *Readings in Latin American modern art*. New Heaven, London: Yale University Press, 2004.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA. *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Santiago: Fundación Telefónica Chile, 2004.

GIMÉNEZ, EDGARDO (ed.). *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*. Buenos Aires: Edición Edgardo Giménez, 2007.

GIRALDO, EFRÉN. *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La carreta, 2007.

\_\_\_\_\_. *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. Medellín: La carreta, 2007.

GIUNTA, ANDREA; MALOSETTI, LAURA (comp.). *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

GIUNTA ANDREA. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

GÓMEZ ECHEVERRI, NICOLÁS. *Blanco y negro. Marta traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008.

GUILBAUT, SERGE. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.

KATZENSTEIN, INÉS. *Escritos de vanguardia. Arte argentino en los años '60*. Buenos Aires, New York: Fundación Espigas, Fundación Proa, The Museum of Modern Art, 2007.

KING, JOHN. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de los sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2007.

LONGONI, ANA; MESTMAN, MARIO. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008.

LÓPEZ ANAYA, JORGE. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

*Marta Traba*. Bogotá: Planeta, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

MIGNOLO, WALTER. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MOSQUERA, GERARDO. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit, 2010.

O'GORMAN, EDMUNDO. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006.

OLEA, HÉCTOR; RAMÍREZ, MARI CARMEN (comp.). *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

PALTI, ELÍAS. *La nación como problema*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PIZARRO, ANA (comp.). *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago: Lom, 2002.

ROMERO BREST, JORGE. *Arte visual: Pasado, presente y futuro*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita Editores, 1981.

\_\_\_\_\_. *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

\_\_\_\_\_. *¿Qué es el arte abstracto?* Buenos Aires: Columba, 1953.

ROJO, GRÍNOR. "Nota sobre los nombres de América". *Atenea*, núm 483, 2001, pp. 63-75.

TRABA, MARTA. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

\_\_\_\_\_. *El museo vacío. Un ensayo sobre arte moderno.* Bogotá: Ediciones Mito, 1958.

\_\_\_\_\_. *El son se quedó en Cuba.* Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966.

\_\_\_\_\_. *Historia abierta del arte colombiano.* Bogotá: Colcultura, 1984.

\_\_\_\_\_. *La pintura nueva en Latinoamérica.* Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

\_\_\_\_\_. *Mirar en América.* Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mirar en Bogotá.* Bogotá: Colcultura, 1976.

\_\_\_\_\_. *Mirar en Caracas.* Caracas: Monte Avila, 1974.

VERLICHAK, VICTORIA. *Marta Traba. Una terquedad furibunda.* Buenos Aires: Universidad de Tres de Febrero, Fundación Proa, 2002.