



# DERIVAS DEL ARTE LATINOAMERICANO. POSICIONES, TÁCTICAS Y MOVIMIENTOS EN EL DEBATE CONTEMPORÁNEO

---

## SHIFTS OF LATIN AMERICAN ART. POSITIONS, TACTICS AND MOVEMENTS IN THE CONTEMPORARY DEBATE

---

## DERIVAS DA ARTE LATINO-AMERICANA. POSIÇÕES, TÁTICAS E MOVIMENTOS NO DEBATE CONTEMPORÁNEO

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19521>

Ana Bugnone

Universidade Nacional da Prata

 <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

anabugnone@gmail.com

Roberto Emiliano Sánchez Narvarte

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (UNTDF)

 <https://orcid.org/0000-0002-5407-3681>

resancheznarvarte@untdf.edu.ar

Recebido em 21 de outubro de 2023

Aceito em 23 de novembro de 2023

**RESUMEN:** En este artículo se analizan las modalidades en que la idea de "arte latinoamericano" ha sido discutida y reelaborada en el debate cultural contemporáneo. Mediante entrevistas a referentes del campo artístico de la región, como teóricxs, académicxs, críticxs y curadorxs, se problematiza el carácter identitario de lo "latinoamericano" en un escenario de intercambios simbólicos, circularidad cultural y relaciones de desigualdad en un mercado artístico globalizado.

**Palabras Clave:** arte latinoamericano; intelectuales; identidad; arte contemporáneo

**ABSTRACT:** This article analyzes the ways in which the idea of "Latin American art" has been discussed and rethought in cultural contemporary debate. Based on interviews with representatives of the artistic field of the region such as theorists, academics, critics and curators, the identity character of "Latin American" is problematized in a scenario of symbolic exchanges, cultural circularity and relations of inequality in a globalized artistic market.

**Key words:** Latin American art; intellectuals; identity; contemporary art

**RESUMO:** Este artigo analisa as formas como a ideia de "arte latino-americana" tem sido discutida e reelaborada no debate cultural contemporâneo. Através de entrevistas com representantes do campo artístico da região, como teóricos, acadêmicos, críticos e curadores, o caráter identitário do "latino-americano" é problematizado num cenário de trocas simbólicas, circularidade cultural e relações de desigualdade num mercado artístico globalizado.

**Palavras-chave:** arte latino-americana; intelectuais; identidade; arte contemporânea.

## Introducción

"¿Podemos considerar que existe un arte latinoamericano?" fue una de las preguntas que realizamos a veinte intelectuales vinculados al campo artístico y que originó el trabajo que presentamos a continuación. La necesidad de volver sobre esta cuestión, como una aporía, está dada por su actualidad. No solo fue un problema central en torno a la reflexión sobre el arte durante el siglo XX, sino que sigue generando controversias en la actualidad.

La crítica de arte Marta Traba comienza uno de sus libros con la siguiente frase:

Ver en su conjunto el arte moderno latinoamericano cuando uno sabe que procede de más de 20 países con tradiciones, culturas y lenguas distintas, siempre ha sido una dificultad casi insalvable al intentar escribir su historia (...). Sin embargo, tal obra es indispensable para situar el arte continental dentro del siglo [veinte], no como un mero apéndice de las culturas fuertes (particularmente la europea y la estadounidense), sino como un trabajo conjunto que dé imagen propia a una comunidad cuyo mayor empeño, desde fines del siglo pasado, ha sido definir lo peculiar de su cultura. (TRABA, 1994, p. 1)

Hoy en día, volver a poner el foco en América Latina, lejos de ser anacrónico, es una cuestión que se renueva en tanto los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales de las últimas dos décadas reformularon las relaciones entre los países que componen esta zona del mundo en un contexto en que lo local y lo global no dejan de entrecruzarse con distintas consecuencias. Según Eduardo Grüner (2011), la pluralidad de procesos acontecidos en Latinoamérica nos ha interpelado a volver a pensarla desde una multiplicidad de puntos de vista.

En este contexto, la pregunta por la producción artística latinoamericana y/o en América Latina tiene una larga trayectoria. Desde principios de los años sesenta se elaboraron reflexiones y producciones teóricas en torno al arte en América Latina, acerca de sus delimitaciones conceptuales, estilísticas, su carácter más o menos modernista, nacionalista o crítico en relación con la tradición cultural y los distintos proyectos políticos-culturales de la región (TRABA, 1961, 1972, 1973 [2005]; CASTEDO, 1969; BAYÓN, 1974). La pregunta sobre la existencia de “un arte latinoamericano contemporáneo como una expresión” (BAYÓN, 1976, p. 26), distinta a las producidas en otros continentes, ocupó las agendas de congresos, bienales, simposios y encuentros de artistas, teóricxs, críticxs e intelectuales vinculados a la producción artística. En ese sentido, no sólo se trataba de su existencia sino de su “identidad” (EDER, 1980) y de las modalidades en que lxs artistas latinoamericanxs podían producir independientemente de “los intereses extranjeros” y hasta qué punto respondían a las circunstancias inmediatas que experimentaban. En este sentido, es necesario mencionar una serie de intervenciones que se desarrollaron en “perspectiva latinoamericanista”, como en la 1º Bienal Hispano-americana de Madrid en 1951, la 2º Bienal Hispano-americana de La Habana en 1954, la 3º Bienal Hispano-americana de Barcelona en 1956, la Bienal de Córdoba en 1958, 1960 y 1962 y la Bienal de Cortejel en Medellín en 1968, 1970 y 1972 (BARRAGÁN, 2019). Por otra parte, un espacio fundamental de discusión sobre el arte latinoamericano fue la I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada en 1978. Algunas de las personas entrevistadas participaron

de la misma, por lo cual es interesante ver los desplazamientos ocurridos en este sentido.

Como podemos ver, la pregunta sobre el carácter latinoamericano del arte interpeló, además de a lxs propixs artistas, a lxs teóricxs e intelectuales en cuanto a la necesidad de producir conocimiento en clave latinoamericano acerca del arte. Así, hubo indagaciones concernientes a la articulación entre prácticas artísticas y la toma de conciencia crítica en los países del llamado “Tercer Mundo” de lo que las naciones latinoamericanas tenían en común en términos culturales y políticos (FERREIRA GULLAR, 1979). Algunos investigadores, como Aldo Marchesi (2019), sostienen que eso puede ser comprendido a la luz de que desde los años sesenta hasta finales de los años setenta, la idea de “tercer mundo” en América Latina, trazó un “mapa” (p. 72) y una serie de equivalencias que fueron borroneando las particularidades nacionales, permitiendo la articulación de diferentes lenguajes y prácticas intelectuales, artísticas y políticas. Fue un contexto formado por una “sensibilidad” de cambio que proyectó una “apertura de horizontes” en el que, siguiendo las reflexiones de Perry Anderson, vieron emerger “figuras del futuro” que oscilaron entre la posibilidad de un nuevo tipo de capitalismo o de “una erupción de socialismo” ([1984] 1993, p. 112).

Esa “sensibilidad de cambio” también se hizo presente en los espacios vinculados al arte. Morais(1979) planteaba que América Latina “necesitaba producir teorías eficaces para transformar y nutrir” las aspiraciones y acciones políticas (p. 23). Por esos años y ante la proliferación de estudios sobre movimientos emergentes como las neovanguardias en México (CONDE, 1979), la producción artesanal en Perú (LAUER, 1982), la pregunta sobre cómo podían leerse los dilemas sociales en el arte brasilero (AMARAL, 1984; MARI, 2022) y “el arte de avanzada en Chile” (RICHARD, 1987, p. 9), intelectuales y teóricxs postulaban la necesidad de asumir una posición que los países latinoamericanos “tenemos que marchar juntos, pensar juntos nuestra realidad” y “resistir” y “liberarse” a partir de la elaboración de lenguajes conjuntos que posibilitaran la comprensión colectiva de los problemas que se estaban dando simultáneamente en la región (MORAIS, 1990, p. 3). Este fue un contexto, como sostiene Serviddio (2012), en el que proliferaron interrogantes acerca de cómo el arte podía representar “distintivamente a la cultura latinoamericana en el concierto mundial de propuestas plásticas” (p. 30).

La pregunta por la relación entre arte, política e identidad en América Latina fue asumiendo distintas modalidades a finales del siglo XX (MORAIS, 1997)

y principios del XXI. Luego del último tercio del siglo XX, considerado como un tiempo de “confrontación”, crítica y “discrepancia política, estética e ideológica” de lxs artistas latinoamericanxs (DEBROISE y MEDINA, 2007 p. 10), se fue produciendo un desplazamiento en torno a la necesidad de dejar de lado el carácter “identitario” de ciertas ideas que remitían a cierto esencialismo, inmutabilidad y permanencia del “ser” latinoamericano. Esto comenzó a presentarse en distintos estudios más generales vinculados al arte producido en la región como los de Mosquera (2001a, 2001b, 2003 y 2010) y Richard (2007 y 2014), entre otros. Estudios más específicos, como el de Giunta (2018), plantearon cómo las categorías y clasificaciones presentes en la práctica artística como “pueblo”, “masa” y “multitud” que, si bien habían sido fuente de legitimidad, prestigio y valor en el arte latinoamericano entre los años sesenta y finales de los ochenta, se fueron volviendo cada vez más “frágiles” para explicar los procesos de producción simbólica (p. 200). Aun atendiendo a las derivas, modulaciones y rupturas, la relación entre arte, poder, política e identidad, persiste en los debates entre intelectuales, artistas, críticxs y académicxs vinculados a la historia y teoría del arte en América Latina.

El artículo desarrolla interrogantes y reflexiones en torno al arte latinoamericano a partir de una serie de entrevistas realizadas a teóricxs, investigadorxs y curadores que han venido trabajando en y sobre prácticas artísticas desde diversos espacios institucionales (universidades, museos, colectivos). Este trabajo de campo se enmarca en un proyecto de mayor alcance que venimos desarrollando en (texto suprimido para mantener el anonimato) desde 2022<sup>1</sup>.

## La discusión en torno al arte latinoamericano

En este trabajo, nos interesa partir de la pregunta acerca de lo que sostienen un grupo de intelectuales del campo artístico sobre la existencia de un arte que pueda considerarse latinoamericano. Para analizar los distintos posicionamientos seleccionamos las entrevistas realizadas a Cuauhtémoc Medina, Cecilia Fajardo-Hill, Néstor García Canclini, Aracy Amaral, Ana Longoni, Rita Eder, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, William López Rosa, Ivonne Pini, Mari Carmen Ramírez,

---

<sup>1</sup> Este proyecto incluye la publicación de un libro que recoge las respuestas de veinte teóricxs, curadores e investigadorxs latinoamericanxs sobre sus trayectorias, sus intervenciones en el campo de debates latinoamericano, sus percepciones e ideas sobre el arte contemporáneo y sobre la relación entre arte y política. El libro se encuentra en preparación.

Nanda Leonardini, Luis Pérez Oramas y Suely Rolnik. Los criterios de selección se fundamentan en que se trata de intelectuales con un amplio reconocimiento y trayectoria en el campo y que nacieron y/o vivieron en países latinoamericanos. Algunxs de ellxs, hoy en día, trabajan en otros países, como Estados Unidos y España, aunque mantienen el interés intelectual en América Latina. Además, con el objetivo de elaborar un mapa de posiciones a escala regional procuramos que las personas entrevistadas provengan de diferentes países: México, Uruguay, Argentina, Chile, Colombia, Puerto Rico, Venezuela, Perú, Cuba, Brasil, Uruguay y Paraguay.

Las entrevistas tomaron la forma semiestructurada, ya que se realizaron en base a ciertos ejes previstos con anterioridad -y compartidos con lxs entrevistadxs antes del encuentro-, aunque se contó con la posibilidad de repreguntar, reformular las preguntas e incorporar cuestiones que no habían sido prefijadas. Se buscó conocer el punto de vista de la persona entrevistada, dando centralidad a las tomas de posición expresadas.

Las conversaciones se dieron de forma virtual entre noviembre de 2022 y octubre de 2023, excepto en los casos de Néstor García Canclini y Rita Eder, que se desarrollaron de manera presencial en la Ciudad de México. Dos entrevistas se hicieron por escrito, las de Aracy Amaral y Mari Carmen Ramírez.

La vigencia del cuestionamiento sobre la posibilidad de concebir un arte latinoamericano está dada también por lo que sostiene la curadora Lisa Blackmore: "el arte producido en y sobre América Latina ya no reside en las periferias del mapa global del arte contemporáneo, sino que se ha hecho cada vez más visible" (DE MAYO, 2020, p. 17). En nuestra investigación, la pregunta ha derivado en una variedad de respuestas nunca sencillas y más bien provocadoras. No obstante, pudimos observar líneas de contacto y visiones en común.

Las diferentes trayectorias, los puntos de vista teóricos, las experiencias vitales y las convicciones políticas han sido elementos constitutivos de los posicionamientos adoptados por lxs referentes consultadxs. La posibilidad de participar en eventos artísticos e institucionales donde la discusión sobre el arte latinoamericano fue central también moduló las respuestas. Asimismo, la forma en que se vincularon con lo local y lo global, con sus cruces o rechazos, potenció las diferencias entre lxs entrevistadxs. Vinculado con esto, las posturas adoptadas en relación con una pregunta que puede remitir a la modernidad, cuando ciertos sujetos e identidades parecían englobar toda la vida social, o bien

a una posmodernidad en la que se asiste a la desintegración de los mismos, fueron fundamentales para comprender sus significados. En algunos casos, además, la mirada acerca de la colonialidad que actuó y que sigue siendo parte constitutiva de nuestras economías, culturas y saberes, orientó las miradas acerca del arte latinoamericano.

Entendemos que las tomas de posición de lxs entrevistados representan puntos de vista, ideas, juicios y representaciones relacionadas con sus posiciones (BOURDIEU, 1990b). Según Bourdieu (1990a), específicamente en el campo del arte, las tomas de posición son “el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo – obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.” (p. 4). Sin embargo, en nuestra investigación, estas tomas de posición no son puntos de vistas fijos, cerrados, sino que coincidimos con Ticio Escobar cuando, tomando una idea de Didi-Huberman, diferencia de la “toma de partido” en la política, con la “la toma de posición [que] se sitúa no ante identidades temáticas, sino ante cuestiones abiertas: contenidos capaces de discutir las significaciones seguras convirtiéndolas en nuevas cuestiones” (ESCOBAR, 2021, p. 671-2).

En el análisis de las entrevistas, observamos, una serie de coincidencias que desarrollaremos en primer lugar. Luego, para una mejor organización de los resultados de la investigación, hemos clasificado las respuestas, a riesgo de caer en simplificaciones, pero con la necesidad de entender mejor las tomas de posición de lxs entrevistadxs. Así, creamos cuatro categorías emergentes que nos permitieron ordenar las respuestas y hacerlas más inteligibles: 1) temas y problemas comunes, 2) tácticas y movimientos en el campo artístico, 3) proyecto político y redes regionales, 4) posiciones encontradas.

Seguidamente, pasaremos al análisis de las mismas.

## Confluencias y modulaciones de una idea

Una de las tomas de posición más recurrentes en las entrevistas fue la de negar la existencia de un arte latinoamericano. Es decir que, al realizar la pregunta, casi inmediatamente, la mayoría de lxs entrevistadxs, sostuvieron que no podía concebirse que hubiera un arte propio de Latinoamérica como una identidad general, como esencia ni como sustancia. En este sentido, la relación entre la

idea del arte latinoamericano y una identidad permanente y unificada, fue parte del proceso reflexivo que cada entrevistadx hizo casi inmediatamente. Es interesante destacar que el concepto de identidad no formaba parte de la pregunta, sin embargo, fue una de las relaciones que surgieron al inicio de la mayoría de las respuestas.

Las identidades, especialmente las de tipo cultural, han pasado por distintos momentos. Tal como sostiene Hall (2010), la identidad moderna se entendía a partir de una concepción de sujeto de la Ilustración: siempre igual a sí mismo, con capacidad de conciencia, razón y acción. Sin embargo, según el autor, en la sociedad contemporánea, fundamentalmente por efecto de la globalización, se generaron cambios en las instituciones tradicionales, en la estructura de espacio y tiempo, en las formas de relación social, así como se produjo la dislocación de los centros de poder. Así, ya no podemos pensar en identidades fijas, sino en la producción de diferentes posiciones de sujeto en sociedades marcadas por la diferencia.

Para nuestrxs entrevistadxs, la justificación de la negativa a concebir un arte latinoamericano se basó, en general, en argumentaciones acerca de la gran heterogeneidad social y cultural de América Latina, por lo que afirmaron que las enormes diferencias entre las producciones artísticas de los países no podían ser asimiladas bajo una única etiqueta.

En cuanto a la idea de una identidad latinoamericana, única y englobante, sus inicios se remontan al pensamiento de José Martí, Juan Bautista Alberdi, José Enrique Rodó, entre otros, quienes señalaron un origen común para la historia América Latina y sostuvieron que allí se basa la identidad compartida por los pueblos (SALADINO GARCÍA, 2010). Más tarde, la teología de la liberación, la teoría de la dependencia, la pedagogía de la liberación y la filosofía de la liberación, coadyuvaron a la formación del latinoamericanismo (SALADINO GARCÍA, 2010).

En este sentido, se sostenía una idea esencialista respecto de la identidad latinoamericana. Según Larraín (1996),

La idea principal de las corrientes esencialistas es que los procesos de modernización tan deseados y buscado en América Latina no podían sino llevar al fracaso en la medida que no respetaban esa identidad latinoamericana que, aunque olvidada, sigue siendo la verdadera esencia que hay que recobrar (p. 57).

En el campo artístico, en los años sesenta se establecieron posiciones latinoamericanistas en contraposición a las de carácter más internacionalista, es



decir aquella que proyectaba el arte producido en los distintos países al consumo internacional, apoyándose en las tendencias y demandas de los centros de arte del mundo. La primera, en cambio,

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. (BERRÍOS GONZÁLEZ, 2011, p. 13)

Es probable que esta mirada latinoamericanista haya sido la referencia para objetar la posibilidad de pensar en un arte latinoamericano en las entrevistas realizadas. En un sentido semejante al que hemos expuesto en el párrafo anterior, Ticio Escobar, sostuvo que

esa idea concebía América Latina como región compacta, homogeneizada por su pasado indígena, su historia colonial, el infortunio de las dictaduras latinoamericanas y su vocación libertaria, tal modelo es puesto en cuestión por la crítica de todo tipo de fundamento metafísico y de sustancia estable (información verbal)<sup>2</sup>.

Según el crítico paraguayo, la idea de una identidad latinoamericana y de una región homogénea se sostenía, en parte, debido a la cohesión que se necesitaba en la región para hacer frente a las dictaduras cívico-militares de la segunda mitad del siglo pasado. Ahora bien, la finalización de esos procesos represivos, se plasmó en un relajamiento de la necesidad de pensar en conjunto. En ese momento, “al decaer la idea de una esencia latinoamericana comienza a afirmarse la de región plural, impulsada por constructos políticos, pragmáticos, y alimentada de culturas diversas” (información verbal)<sup>3</sup>. Así, Escobar afirma que “el término ‘arte latinoamericano’ corresponde a un constructo que pretendió en un momento cargarse de un contenido sustancialista; no creo, pues, que exista un arte latinoamericano”, así, las heterogeneidades de la región “desmienten toda pretensión de sostener la ficción de una Latinoamérica morena, mestiza y resistente, creadora de un arte provisto de notas comunes” (información verbal)<sup>4</sup>.

Escobar hace referencia a las reuniones mantenidas en el contexto de la Primera Bienal Latinoamericana de 1978, cuando la discusión sobre el arte

2 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

3 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

4 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

latinoamericano tuvo un punto de inflexión. El teórico cuenta que allí hubo diversas posiciones: Aracy Amaral defendía la necesidad de continuar con las bienales latinoamericanas, pero otros sostenían que, al hacerlo, se estarían separando del arte universal, como Marta Traba, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Damián Bayón y Rita Eder. Esta postura fue la que prevaleció, entendiéndose que no podía hablarse de un arte latinoamericano de carácter autónomo, razón por la cual la Bienal Latinoamericana no volvió a repetirse.

En un tono semejante, Aracy Amaral retoma en la entrevista las discusiones de los años setenta y señala la diferencia respecto de lo que observa en el campo artístico en la actualidad.

Há uns 50 anos havia a preocupação de um grupo de críticos, curadores e museólogos, eu inclusive, de que deveríamos estabelecer um vínculo seguro e constante com a produção cultural da América Latina (origem luso-hispânica), na forma de circulação de exposições, diálogo em simpósios, publicações, etc. Inclusive pela analogia de situações limite em que vivíamos, época de domínio militar e censura em vários de nossos países. Mas os tempos passaram, o internacionalismo venceu. Parece, pensando agora, um passado muito distante. A fascinação por bienais e feiras de arte - e qual exatamente a distinção hoje entre elas? - por todo o mundo, o poder avassalador do mercado sobre os artistas e os colecionadores, alteraram por completo a natureza do meio artístico. E, salvo raríssimas exceções, [esse é] o comportamento dos artistas e dos críticos e curadores dentro da sociedade (información escrita)<sup>5</sup>.

Cabe señalar que, tal como indicó Escobar, Amaral tuvo un rol central en las discusiones que se dieron en la I Bienal Latino-Americana de São Paulo en 1978. Allí, ella sostuvo que era necesario continuar con la bienal latinoamericana para que representara la producción artística de la región<sup>6</sup>.

Para Ivonne Pini, de la misma manera, la discusión de los años sesenta

5 “Hace unos 50 años existía la preocupación entre un grupo de críticos, curadores y museólogos, entre los que me incluyo, de que debíamos establecer un vínculo seguro y constante con la producción cultural de América Latina (origen luso-hispánico), en la forma de circulación de exposiciones, diálogo en simposios, publicaciones, etc. Inclusive por la analogía de las situaciones extremas que vivimos, una época de régimen militar y censura en varios de nuestros países. Pero los tiempos pasaron, ganó el internacionalismo. Pensándolo ahora, parece un pasado muy lejano. La fascinación por las bienales y las ferias de arte -¿y cuál es exactamente la diferencia entre ellas hoy en día?- en todo el mundo, el poder abrumador del mercado sobre los artistas y coleccionistas ha cambiado completamente la naturaleza del medio artístico. Y, con muy pocas excepciones, [este es] el comportamiento de los artistas, críticos y curadores dentro de la sociedad” (traducción propia). Entrevista concedida a lxs autorxs, 4 de agosto de 2023.

6 Puede verse el análisis del cierre de la Bienal realizado por Frederico Morais en Apêndice: I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1979), disponible en el archivo de Documents of Latin American and Latino Art del Museum of Fine Arts de Houston, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/777145#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1334%2C-123%2C4367%2C2444>

y setenta fue fundamental para forjar una idea de arte latinoamericano. En la entrevista expresó que, en ese contexto, fueron importantes los libros de Marta Traba (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* y de Damián Bayón (1974) *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*, en los que entendían que podía hablarse de un arte latinoamericano, y lo hacían desde una posición de enfrentamiento al papel hegemónico de Europa y de Estados Unidos. En el caso del pensamiento de Traba, según Pini, se trataba tanto de oponerse a la idea de que la producción de arte en América Latina era el resultado de una copia de lo que ocurría en los centros del norte, como una discrepancia respecto de “los clichés sobre exotismo y nacionalismo, que era la nota dominante respecto al tema de la identidad” (información verbal)<sup>7</sup>. Esta mirada hacia Latinoamérica, de acuerdo con Pini, iba de la mano de una pregunta más ontológica sobre el arte, así como metodológica. Indagar qué era el arte y cómo estudiarlo hacían patente la necesidad de crear teorías latinoamericanas, ya que las que provenían de Europa y de Estados Unidos, no eran suficientes o no contenían las categorías que se necesitaban para entender lo que se producía en esta zona del mundo. Sin embargo, para la historiadora, el arte latinoamericano es una categoría creada desde afuera, ya que la heterogeneidad es tal entre los países, que resulta difícil pensar en una idea que se pueda generalizar.

Por su parte, Mari Carmen Ramírez en la entrevista coincide en afirmar que no existe el arte latinoamericano.

Ahora ni nunca ha habido algo llamado “arte latinoamericano”. Para comenzar, el término (en sí) remite a un esencialismo sin fundamento en una realidad plural inclusive en cada uno de la veintena de países que integran dicho “constructo”. Debido a su legado histórico colonial/colonizador, los países de habla hispana en el continente han tenido muy poca relación entre sí en el campo de la cultura; son países que comparten una historia de la colonización con obvia subordinación económica a los centros de poder, una lengua (castellano) y una religión mayoritaria (católica). Lejos de apoyarse en un proyecto regional o hemisférico en común, sus anhelos de todo tipo siempre han estado enfocados hacia el Norte (Europa o Estados Unidos) (información escrita)<sup>8</sup>.

Ramírez, de manera semejante a otrxs entrevistadxs, historizó los intentos de pensar aspectos comunes, con autores como José Vasconcelos, Alfonso Reyes y José Martí, que ofrecieron un discurso basado en la idea de “una entidad singular: una América Latina de mitología criolla, ‘nuestra América’” (información

7 Entrevista concedida a lxs autores, 8 de agosto de 2023.

8 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de agosto de 2023.

escrita)<sup>9</sup>. En el campo artístico, también menciona la relevancia de los debates donde Marta Traba, Damián Bayón y Frederico Morais tuvieron un rol preponderante para pensar ese constructo llamado arte latinoamericano: “lo plasman como categoría de resistencia cultural de la región entera ante los embates del capitalismo totalitario y del imperialismo norteamericano invasor” (información escrita)<sup>10</sup>. Sin embargo, para la curadora, estos proyectos no encontraron maneras concretas de llevarse a cabo.

Rita Eder, al ser entrevistada, también contextualizó la discusión y comentó que “creo que Mosquera y Juan Acha, aunque parezca muy contradictorio, son los primeros que no están de acuerdo con este esencialismo de una identidad latinoamericana” (información verbal)<sup>11</sup>. Según la historiadora mexicana, hay que considerar que lo que se concibe como arte latinoamericano está relacionado con un cierto imaginario y las demandas que llegan desde el exterior, en las que se espera que todo tenga una impronta local, dejando por fuera expresiones abstractas, por ejemplo, por no parecer latinoamericanas. Así, Eder se pregunta:

¿qué es la identidad latinoamericana? En primer lugar, son 21 países distintos, que hablamos distintos, con un vocabulario diferente pero que, sin embargo, hay una relación cultural muy fuerte que viene de haber sido colonia española pero también (...) pasaron los franceses, ingleses, etc. No hay identidades únicas. Creo que la globalización tronó la idea de la identidad latinoamericana (información verbal)<sup>12</sup>.

Asimismo, comenta que cuando organizó el seminario “Los estudios de arte de América Latina. Temas y problemas”<sup>13</sup>, descubrió que nadie hablaba desde América Latina, sino desde sus propios países. En definitiva, dice, “todo esencialismo ya no funciona” (información verbal)<sup>14</sup>.

Gerardo Mosquera ha sido uno de los actores principales en la discusión sobre el arte latinoamericano, rechazando esa categoría. En la entrevista, el curador cubano expresó que

el problema viene cuando intentamos construir relatos ontologizadores, totalizadores sobre esto. Porque realmente es muy difícil de hacer. A pesar de compartirse una can-

9 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de agosto de 2023.

10 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de agosto de 2023.

11 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

12 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

13 Se trata de una serie de encuentros que se llevaron a cabo bajo la dirección de Rita Eder entre 1996 y 2003 en diferentes países. Más información en: <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/inicio.html>

14 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

tividad de rasgos históricos, culturales, religiosos, lingüísticos, hay una gran diferencia en las historias de esta amalgama de países que tenemos aquí (información verbal)<sup>15</sup>.

Cecilia Fajardo-Hill contó en la entrevista que “la etiqueta latinoamericana, como sabemos, la hemos peleado a diestra y siniestra, yo la peleé tanto que (...) borré esa palabra de todo” (información verbal)<sup>16</sup>. A su vez, Ana Longoni, dijo: “no diría que hay una identidad fija latinoamericana, de ninguna manera” (información verbal)<sup>17</sup>. Por su parte, Luis Pérez-Oramas retoma la pregunta e indaga: “¿es el arte latinoamericano una noción? ¿Es un concepto que permite una atribución de diferencia estilística? No, no existe como tal. Pero tampoco existe el arte europeo y el arte africano, es decir, hay una futilidad muy grande en la noción” (información verbal)<sup>18</sup>. En un sentido semejante, Suely Rolnik sostuvo que, así como no cree en las identidades fijas, de género, ni de otro tipo, tampoco es factible hablar de un arte latinoamericano como tal (información verbal)<sup>19</sup>.

De esta manera, hubo coincidencias en entender que la idea de arte latinoamericano se trata más de una construcción intelectual -cuyo aprovechamiento merece un análisis que realizaremos en los apartados siguientes-, que de una realidad de la producción artística. El rechazo a las posiciones esencialistas fue un denominador común en las entrevistas realizadas.

Estas miradas comunes representan tomas de posición semejantes que consideramos relevantes como punto de partida para el análisis de sus ideas. No obstante, tras estos puntos coincidentes, la mayoría de lxs entrevistadx desarrolló con mayor profundidad una argumentación que dejó entrever operaciones de lectura y análisis sobre el arte producido en América Latina que nos proveyeron otros elementos significativos. Estos discursos nos permitieron encontrar formas de pensar confluentes que se convirtieron en cuatro grupos de respuestas.

## Temas y problemas comunes

Como dijimos, desde posiciones políticas divergentes y más o menos cercanos a posiciones tercermundistas, la teoría de la dependencia, los movimientos

15 Entrevista concedida a lxs autorxs, 21 de diciembre de 2022.

16 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de abril de 2023.

17 Entrevista concedida a lxs autorxs, 14 de abril de 2023.

18 Entrevista concedida a lxs autorxs, 23 de marzo de 2023.

19 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de octubre de 2023.

de liberación nacional y anticoloniales, teóricxs como Mario Pedrosa, Marta Traba, Rita Eder y García Canclini, entre otros, identificaban ya hacia los años setenta, la persistencia de temas, objetos y problemas en los estudios y las prácticas vinculadas al arte.

Hoy podemos observar en las entrevistas que las tomas de posición se han modificado. Sin embargo, agrupamos un primer conjunto de respuestas que coinciden en negar un arte latinoamericano como una identidad común, pero encuentran ciertos temas y problemas comunes que podrían vincular las producciones artísticas creadas en América Latina. Entendemos que, si bien se denuncia de la idea de una identidad homogénea, propia de la modernidad, la posición de este grupo de entrevistadxs, permite observar que, al mismo tiempo, “el posmodernismo tiene la dificultad contraria: valora las diferencias y las discontinuidades históricas, pero le cuesta entender los elementos de humanidad compartida” (LARRAÍN, 1996, p. 60), en este caso, de esta zona del mundo.

De esta manera, la serie de encuentros pioneros que mencionamos antes, dirigidos por Rita Eder, dan cuenta de que es posible observar puntos en común en la producción artística latinoamericana. Al ser entrevistada, la investigadora mexicana, aunque, como dijimos, rechazó el esencialismo, se refirió a que “creo que lo que hay son problemáticas que se plantean y temas que se tocan” (información verbal)<sup>20</sup>. Así, más que enfatizar en las diferencias y las discontinuidades, es posible entender esos elementos compartidos sin caer en reduccionismos ni esencialismos.

La postura de William López Rosas es semejante a la de Eder. En la entrevista, el investigador colombiano comentó:

Yo siento que uno puede, a partir de los lugares de enunciación de los artistas, de las artistas, encontrar ciertas invariantes continentales, ciertas invariantes regionales que en muchos sentidos unen sus preocupaciones, sus formas de articular su pensamiento poético, de situarse frente al campo artístico, situarse en la esfera internacional del arte (información verbal)<sup>21</sup>.

Según el crítico colombiano, estas pueden resumirse en:

1) La pregunta por el poder, puntualmente, la forma en la que se configura el poder político y las relaciones de dominación. Esta problematización se puede ver en la propia poética de los artistas y su reflexión sobre la materialidad de sus

20 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

21 Entrevista concedida a lxs autorxs, 26 de junio de 2023.

trabajos. En principio, aparece como una reflexión sobre arte y militancia, arte y desobediencia política, pero en el momento contemporáneo ocurre de otras maneras, con las identidades disruptivas, las relaciones entre arte y género, arte y activismo político, arte y trabajo comunitario.

2) La importancia de las subjetividades, en especial la relación entre lo individual y lo colectivo como lugar de reflexión y de producción.

3) La articulación entre arte y memoria que surge a partir de las experiencias de violencia exacerbada que se vivieron en América Latina. Esto implica una pregunta por el pasado y el futuro, sobre todo, con la búsqueda de una forma muy productiva de la transformación tanto del lugar que tiene la obra de arte dentro del propio campo artístico como el lugar que tiene la obra de arte frente a las comunidades y a los espectadores.

4) la relación entre arte, modernidad y vanguardias. Esta cuestión fue central, aunque ahora se puede ver una cierta disminución de su centralidad.

5) los lazos entre arte y comunidad, que puede verse también en la relación entre arte y saberes ancestrales, es decir, con lo indígena.

De esta manera, en este primer grupo, lxs entrevistados han encontrado ciertos temas y problemas compartidos en la producción artística latinoamericana que ameritan hablar de aspectos en común, incluso sin considerarlos un rasgo identitario.

## Tácticas y movimientos en el campo artístico

Este segundo grupo de respuestas en torno a la pregunta sobre la existencia del arte latinoamericano, al igual que los anteriores, en principio niegan cualquier tipo de identidad homogénea. Sin embargo, algunxs entrevistadxs convergen en sostener que puede ser una categoría útil para establecer ciertas tácticas y movimientos en el campo artístico, especialmente en el contexto del mercado internacional, donde lo específico tiende a diluirse.

Así, Mosquera, una de las figuras más importantes en esta discusión, sostiene que la idea de lo latinoamericano puede ser vinculada a una práctica “anti-homogeneizante” y que procura legitimar su diferencia dentro del ámbito “internacional”. Desde esta clave interpretativa, lo latinoamericano puede ser entendido según el teórico e investigador cubano, como una posición que identifica “lo glo-

bal desde una posición diferenciada” (MOSQUERA, 2003, p. 74).

En la entrevista, Mosquera, reconocido por contraponerse a cualquier idea esencialista sobre el arte latinoamericano, advierte que

El problema viene cuando intentamos construir relatos ontologizadores, totalizadores sobre esto. (...) Hay dimensiones de la autoconciencia que funcionan y que pueden ser usadas como un elemento de cohesión y de solidaridad, de una plataforma solidaria de lanzamiento hacia este campo duro de lo internacional (información verbal)<sup>22</sup>

De este modo, hay un sentido que se puede rescatar en el uso de la categoría, ya que puede aunar, de modo solidario, ciertas producciones en el contexto actual del mercado internacional.

Desde un posicionamiento diferente, aunque convergente en cuanto a las posibilidades que la idea de arte latinoamericano permite, Cuauhtémoc Medina, además de cuestionar cualquier identidad y esencialismo, dice que “su realidad operativa es indudable, y eso hace que se vuelva un campo que acaba siendo mucho más interesante y productivo que las pálidas naciones artísticas que lo componen” (información verbal)<sup>23</sup>. Así, Medina, a la par que rechaza la idea de nación, al menos en términos modernos, entiende que el arte latinoamericano, como categoría, puede ser productiva.

Por otro lado, Luis Pérez Oramas, se refirió directamente a que “es una posición táctica y hay que jugarla como tal, de ocupación de espacio. Pero queda la necesidad de construir narrativas que sean compartibles más allá de las coordenadas latinoamericanas. Sería importante como una tarea que tenemos” (información verbal).<sup>24</sup> Estas tomas de posición se comprenden en tanto una de las preguntas que interpelan a intelectuales, artistas y teóricxs vinculados al arte en la región, es qué hacer respecto del “arte latinoamericano” en un mercado que, es atravesado, simultáneamente, por las evanescencias de marcas de “tradiciones nacionales” o “continentales” que tiempo atrás entregaban inteligibilidad a estilos y obras (LADDAGA, 2006, p. 11) y por de procesos de identificación, clasificación y sistematización para su venta, por un mercado internacional cuyas prácticas contribuyen “a fijar el valor de las obras y de los artistas” (MOULIN, 1986, p. 369).

En su estudio sobre la mundialización del mercado del arte, la investigadora francesa Raymonde Moulin plantea que en las últimas décadas se produjo una

22 Entrevista concedida a lxs autorxs, 22 de diciembre de 2022.

23 Entrevista concedida a lxs autorxs, 9 de diciembre de 2022.

24 Entrevista concedida a lxs autorxs, 23 de marzo de 2023.



“eclosión” del mercado de arte latinoamericano y que desde “fines de la década del ’70 se comenzó a agrupar al arte latinoamericano en ventas específicas” (2012, p. 10). Con puntos clave en París y Nueva York, desde 1979 en adelante –sigue Moulin–, el mercado artístico internacional –y en especial las casas de subastas– se constituyeron en espacios dedicados a la región, con “departamentos” que siguen, relevan y analizan las obras producidas en América Latina para “renovar” las “ofertas en el sector latinoamericano” e “integrándolo” dentro de la categoría de arte contemporáneo internacional (MOULIN, 2012, p. 10). Desde esta estrategia comercial y de valorización financiera al interior del mercado artístico, el “arte latinoamericano” tiene, desde las últimas décadas, una “trayectoria artística y financiera ascendente” (p. 11).

Las modalidades de inserción de lo que se considera “arte latinoamericano” en el mercado artístico internacional son aspectos que han sido analizados en la región por teóricxs como Giunta ([2001] 2015), desde una clave más bien histórica y atendiendo puntualmente al devenir del arte en Argentina, o por Gerardo Mosquera (2003) que ha planteado el problema de lo latinoamericano en el arte, como vimos, desde otro prisma.

## Proyecto político y redes regionales

Otro de los grupos de respuestas que recibimos a partir de la pregunta sobre si puede concebirse un arte latinoamericano se caracterizó por negar su existencia en tanto identidad homogénea, pero lxs entrevistadxs reconocieron que podría pensarse como un proyecto político y operativo para la producción de redes regionales. Así, en este conjunto de respuestas encontramos la propuesta de Cecilia Fajardo-Hill, quien lo piensa como un “laboratorio” desde el cual actuar:

América Latina en general se mercadea desde lo internacional, pero, entonces yo lo considero un laboratorio importante para hablar de solidaridades, crear colaboración, hablar de colonialidades compartidas, sensibilidades compartidas, a mí me interesa crear conexiones, crear puentes (información verbal)<sup>25</sup>.

En un sentido semejante, Ana Longoni sostuvo en la entrevista que el arte latinoamericano es una construcción, pero “existe en la medida que concita pasiones, intereses, intervenciones, modos de hacer que se reconocen y se

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de abril de 2023.

retroalimentan, que entran en diálogo o en fricción”. Si bien no hay una identidad fija, hay “un campo de batallas, de deseos y de imaginación política que podemos intuir con esos bordes de ‘lo latinoamericano’” (información verbal)<sup>26</sup>.

Ticio Escobar, por otra parte, sostuvo que

Como todo constructo, el correspondiente al llamado “arte latinoamericano” tiene un potencial político y una dimensión pragmática que deben ser atendidos. En determinados momentos se definen intereses compartidos y aparecen formas cuyas afinidades, aun contingentes, permiten trazar, provisionalmente, perfiles en los que reconocer rasgos comunes (información verbal)<sup>27</sup>.

En este sentido, puede pensarse que el arte latinoamericano, si bien no existe como tal de modo homogéneo y es más bien una construcción intelectual o imaginaria, no es una categoría improductiva. En estas tomas de posición, la idea de arte latinoamericano permite la configuración de espacios de intercambio de ideas y acciones en torno al arte. Desde este punto de vista, aún en la pluralidad de contextos (LAHIRE, 2004) que habitamos, ciertas posiciones al interior de instituciones de colaboración e interacción, como museos y colectivos, permiten accionar desde la categoría de arte latinoamericano. Esto no implica hacer real una ficción que no tiene visos de realidad, sino que puede ser útil para acumular fuerzas, congeniar ideas y establecer lazos productivos al generar redes de intercambio y apoyo, así como espacios políticos desde los cuales producir discursos, muestras, resguardar archivos y denunciar jerarquías coloniales.

Uno de estos espacios, para muchxs de lxs entrevistadxs, puede ejemplificarse con la Red Conceptualismos del Sur<sup>28</sup> (de la que participantes de esta investigación como Ana Longoni, Suely Rolnik y Williams López Rosa forman parte), la cual logró nuclear diferentes prácticas de investigación y tácticas de intervención en curadurías, gestión de instituciones y archivos en torno a cierta producción artística latinoamericana y de otras regiones del llamado “sur-sur”. De manera semejante, el Museo del Barro, dirigido por otrxs de lxs participantes de esta investigación, Ticio Escobar, también fue mencionado como uno de

26 Entrevista concedida a lxs autorxs, 14 de abril de 2023.

27 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

28 En su acta instituyente se declara: “La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) es una trama afectiva y activista que desde un posicionamiento plural sur-sur, busca actuar en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente. Formada en 2007 la Red trabaja por incidir en la dimensión crítica de prácticas artísticas, archivísticas, curatoriales y de movimientos sociales, bajo la idea de que investigar es en sí un acto político, interviniendo sobre diferentes coyunturas que marcan los presentes no sincrónicos que habitamos” (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2007).

estos espacios desde donde, estratégicamente, actuar. Este museo, ubicado en Asunción, Paraguay, cuestiona las distinciones entre “arte indígena”, “arte popular” y “arte erudito” y se posiciona como “pluricultural” y “multiétnico” (MUSEO DEL BARRO, s.f.)<sup>29</sup>

Hemos visto, entonces, este tercer grupo de tomas de posición, vinculadas a la posibilidad de posicionar el arte producido en Latinoamérica para cubrir ciertas necesidades de establecer lazos, solidaridades, laboratorios de acción y deseos.

## Posiciones encontradas

En este último grupo ubicamos tomas de posición encontradas, de tipo tanto afirmativa como negativa para concebir la existencia de un arte latinoamericano. Estas perspectivas son interesantes porque plantean ideas definitivas, sin los matices que advertimos en los tres grupos anteriores. Así, una de las respuestas que obtuvimos reconoce la posibilidad de pensar en un arte latinoamericano, remitiéndolo, puntualmente, a un pasado común. En este sentido, Nanda Leonardini, en la entrevista, argumenta su afirmación de esta manera:

América Latina es una comunidad cultural milenaria y, a partir de entonces existe arte latinoamericano modificado a través del tiempo debido, principalmente, a influencias occidentales, sin por ello perder su esencia indígena que en la actualidad reflota. Somos mestizos, multiculturales, y aunque hemos sido mal educados, aislados, divididos, nuestro denominador común es más profundo que las diferencias (comunicación verbal)<sup>30</sup>.

La idea de un “denominador común” puede vincularse con las posiciones latinoamericanistas mencionadas arriba, donde se buscaba la integración de la región en base a una historia compartida, lo que, en el caso de Leonardini, no solo incluye a las culturas indígenas, sino también a los procesos de conquista, mestizaje e inferiorización sufridos por las poblaciones. La autora, sin embargo, sos-

29 Según su página web, “el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro abre una escena en donde se exponen, principalmente, las diversas expresiones visuales del Paraguay e Iberoamérica y se manifiesta el carácter pluricultural y multiétnico del país. El Arte Indígena y el Popular son considerados en pie de igualdad con respecto al llamado Arte Erudito. Se pretende así, confrontar las formas del arte del Paraguay con las de otros países iberoamericanos, particularmente los de la región del Mercosur” (MUSEO DEL BARRO, s.f.).

30 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

tiene que esto no significa entender que exista una “identidad única”, sino que, por el contrario, no debe olvidarse que “existe un gran abismo entre la producción artística latinoamericana y su realidad política y social, más aún hoy día cuando estamos inmersos en el siglo XXI” (comunicación verbal)<sup>31</sup>. Asimismo, esta postura puede entenderse en el contexto de lo que Grüner (2011) entiende como el retorno de la problemática sobre Latinoamérica como un “objeto de deseo”, tal como citamos antes.

En las antípodas de esta posición se encuentra la que afirma que es imposible pensar en la existencia de un arte latinoamericano como una entidad real, tanto porque no hay puntos en común, así como tampoco surge de otros usos y funciones que podrían ser productivas, tal como vimos en los tres grupos anteriores. Así, para Néstor García Canclini no puede hablarse de un arte latinoamericano porque

cualquier singularización de culturas nacionales o regionales sea arte, literatura, me parece simplificador. Hay artes que incluyen zonas de identificación con algunas culturas latinoamericanas. (...) Desde hace décadas lo vemos más bien como una manía del norte, en Europa y Estados Unidos, o una comodidad intelectual de las redes del primer mundo, y no tiene soporte empírico (información verbal)<sup>32</sup>.

Contrariamente al caso anterior, aquí no solo se rechaza la posibilidad de pensar en un arte latinoamericano, sino que resulta imposible hallar una referencia empírica que lo sostenga. Del mismo modo que lo planteó Mari Carmen Ramírez, García Canclini ubica la razón de esta nominación en los intereses de otros países más que en una realidad propia.

Puede entenderse que en esta posición resuenan elementos de una lectura posmoderna, donde la fragmentación de las identidades ocupa un lugar central, así como al fin de las metanarrativas. Según Larraín (1996), el discurso de la modernidad llevaba a hablar en nombre de lxs “otrxs” (negrxs, mujeres, pueblos colonizados, etc.), en cambio, con el posmodernismo se rechazan estos discursos totalizantes, sean religiosos, teóricos o políticos.

La posición de Ivonne Pini puede comprenderse en diálogo con la de García Canclini. La investigadora uruguaya, radicada en Colombia, dice

31 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

32 Entrevista concedida a lxs autorxs, 10 de noviembre de 2022.

yo me cuestiono, digamos, la existencia de un arte latinoamericano como categoría. ¿Qué quiero decir con eso? Que hay en la historiografía europea, norteamericana e incluso en los seguidores locales en América Latina, se maneja la existencia de un arte latinoamericano como categoría, como una cualidad que se le puede aplicar a todo el continente, o sea hay ciertas características que son comunes a todo el continente (...). Yo no creo que sea posible hablar de un arte americano como categoría (información verbal)<sup>33</sup>.

De esta forma, según Ivonne Pini, el arte latinoamericano es una categoría generalizante, construida muchas veces a requerimiento de exposiciones internacionales, producidas en otros países. El problema, entonces, reside en ver allí una verdad, en lugar de cuestionarla, en tanto se sostiene en determinismos y jerarquizaciones arbitrarias, sin ningún basamento empírico. En cambio, según Pini, lo que fuerza el uso de dicha categoría es el valor internacional de ciertas obras. A pesar de ello, considera que esto no imposibilita que algunxs artistas estén conectándose entre sí.

Hemos observado en este último grupo, las posiciones antitéticas con respecto al arte latinoamericano, en tanto su afirmación como su negación, ambas con basamento histórico, también son posibilidades que encontramos entre lxs intelectuales cuyas ideas indagamos.

## Cierre

En este artículo, hemos analizado el problema de la posibilidad de concebir la existencia de un arte latinoamericano a partir de las tomas de posición de teóricxs, curadorxs e investigadorxs nacidos en Latinoamérica y particularmente interesadxs en la región. Analizamos perspectivas sobre el problema a partir de entrevistas realizadas para la investigación en la que este artículo se enmarca.

Desde finales de los años sesenta hasta entrada la década de los ochenta, una serie de tópicos y problematizaciones ocuparon la agenda de teóricxs y académicxs vinculadxs al arte y estuvieron presentes en distintos congresos y bienales de arte (FUENTE, 2018), principalmente, la búsqueda de una identidad del arte en América Latina, el cuestionamiento de los modos de conocer el arte y, así, distanciarse de los esquemas de comprensión europeos y los anudamientos entre arte y política en la región.

El compromiso ideológico que asumieron lxs artistas en el último tercio

---

33 Entrevista concedida a lxs autorxs, 8 de agosto de 2023.

del siglo XX puso de relieve la “situación neocolonial del campo artístico latinoamericano”, se acentuó la crítica al carácter “decadente del arte culto europeo” y se comenzaron a pensar nuevos horizontes al inscribir el arte en una “nueva aventura de utopía y liberación” (SERVIDDIO, 2012, p. 246). En relación con ello, gran cantidad de artistas participaron en distintas iniciativas para “constituir un movimiento latinoamericano en pos del ‘arte revolucionario’ que podía leerse en continuidad con el legado del internacionalismo de izquierdas” (LONGONI, 2014, p. 181).

Sin embargo, tal como hemos visto a lo largo del artículo, la idea de un latinoamericanismo ya sea tal como se dio a principios del siglo XX como en el último tercio del mismo, ha sido ampliamente cuestionada. Así, observamos que la mayoría de lxs entrevistadxs han negado la existencia de un arte latinoamericano en términos de una identidad homogeneizada, de una esencia o de una sustancia, cuestión que consideran imposible dada la gran diversidad y heterogeneidad de las condiciones sociales y políticas, así como, específicamente, de las producciones artísticas locales.

No obstante, advertimos que, seguidamente, muchxs de ellxs entendían que había cierta productividad de la idea, incluso negando una identidad compartida. Por consiguiente, las respuestas que recibimos frente a la pregunta de si puede considerarse que existe un arte latinoamericano, fueron agrupadas en cuatro conjuntos: el primero afirma que el arte producido en Latinoamérica tiene ciertos temas y problemas comunes; el segundo sostiene que no existe un arte latinoamericano pero desde esa categoría se pueden producir ciertas tácticas y movimientos en el campo artístico; el tercero dice que no conciben la entidad de un arte latinoamericano pero se posible pensarlo como un proyecto político y como productor de redes regionales; el cuarto representa las posiciones encontradas que, de manera opuestas, sostienen que sí hay un arte latinoamericano y otras que lo niegan rotundamente.

En base a estos posicionamientos, hemos podido conocer qué ideas admiten y/o rechazan hoy en día ciertos referentes intelectuales del campo artístico, qué matices y opciones encuentran, así como qué oportunidades vislumbran. En este sentido, creemos que este cuadro de situación de una cuestión compleja y todavía vigente, nos permite conocer las variaciones, modulaciones y derivas del arte latinoamericano.

Para cerrar, queremos citar una idea que surgió en la entrevista realizada

a Ivonne Pini, quien asegura que la heterogeneidad existente obliga a producir un discurso sobre el arte *desde* América Latina más que *sobre* América Latina. Ahora bien, esta heterogeneidad, que se da en el contexto de las tensiones entre lo global y lo local, no significa la imposibilidad del diálogo, sino que puede ser una oportunidad de encuentros y confluencias.

## Referencias

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANDERSON, Perry. Modernidad y revolución. En Casullo Nicolas (comp.), **El debate modernidad-posmodernidad**. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 1993, p. 107-126.
- BARRAGÁN, Paco. 1978: el año en que América Latina dejó de creer en sí misma. **Artishock. Revista de arte contemporáneo**, 2019. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2019/04/15/1978-el-ano-en-que-america-latina-dejo-de-creer-en-si-misma/> Acceso en: 10 de agosto de 2023.
- BAYÓN, Damián. **Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BAYÓN, Damián (comp.). **América Latina en sus artes**. París: Unesco, 1974.
- BAYÓN, Damián. **El artista latinoamericano y su identidad**. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- BERRÍOS GONZÁLEZ, Pablo. **Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba**. Tesis (Magíster en Estudios Latinoamericanos) - Universidad de Chile, Santiago, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método, **Criterios**, n. 25-28, p. 1-26, 1990a.
- BOURDIEU, Pierre. **Sociología y Cultura**. México: Grijalbo, 1990b.
- CASTEDO, Leopoldo. **A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian Times to the Present**. Londres: Pall Mall, 1969.
- DE MAYO, Andrea Hinteregger. **Nuances of Latin American Art / Matices del arte en América Latina**. Madrid: Turner Publicaciones, 2020.
- DEBROISE, O y MEDINA, C. (Ed.). **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997**. México: Unam Turner, 2007.

DEL CONDE, Teresa. **Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría**. México D.F: UNAM, IIE, 1979.

EDER, Rita. El arte público en México. **Artes visuales**, n. 23, p. I-V, 1980.

ESCOBAR, Ticio. **Contestaciones: arte y política desde América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)**. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

FERREIRA GULLAR. **Vanguardia e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

FUENTE, David. **La disputa de la "ruptura" con el muralismo (1950-1970). Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano**. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

GIUNTA, Andrea. People, Mass, Multitude. En AAVV. **Memories of Underdevelopment. Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985**. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2018, p. 171-202.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

GRÜNER, Eduardo. **Nuestra América y el pensar crítico: fragmentos del pensamiento crítico de Latinoamérica y el Caribe**. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

HALL, Stuart. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Popayán, Lima, Bogotá, Quito: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Enviñón Editores, 2010.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes**. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

LAHIRE, Bernard. **El hombre plural: los resortes de la acción**. Barcelona: Bellaterra, 2004.

LARRAÍN, Jorge. Posmodernismo e identidad latinoamericana. Escritos. **Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje**, n. 13-14, p. 45-74, 1996.

LAUER, Mirko. **Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos**. Lima: CESCO, 1982.

MARCHESE, Aldo. **Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

MOULIN, Raymonde. **El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: La marca editora, 2012.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. **Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio**. La



Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. En **Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. p. 12-20.

MOSQUERA, Gerardo. From Latin American Art to Art from Latin America. **Art Nexus**, n. 48, agosto-octubre de 2003.

MUSEO DEL BARRO, **Objetivos**, s.f. Disponible en <https://www.museodelbarro.org/museo/objetivos> Acceso en: 10 de junio de 2022.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, **Declaración Instituyente**, 2007. Disponible en: <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/> Acceso en: 1 de marzo de 2022.

RICHARD, N. (Coord.). **Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad**. Santiago de Chile: FLACSO, 1987.

SALADINO GARCÍA, Alberto (2010). El latinoamericanismo como pensamiento descolonizador. **Universum (Talca)**, v. 25, n. 2, p. 179-186, 2010. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762010000200011> Acceso en: 15 de septiembre de 2022.

TRABA, Marta. **Arte de América latina, 1900-1980**. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

TRABA, Marta. **Arte latinoamericano actual**. Caracas: EBUC, 1972.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970**. México: Siglo XXI, 2005.

TRABA, Marta. **La pintura nueva en Latinoamérica**. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.