

Territorialidad, localía y derivas de lo político en América Latina: crítica de arte y escritos de artistas¹

Gabriela A. Piñero
Facultad de Arte - UNICEN
pinero.gabriela@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza una serie de escritos de crítica de arte y textos de artistas producidos en América Latina entre la década del sesenta y los inicios del siglo XXI. En sintonía con la labor desarrollada por artistas de la región, quienes reelaboraron los postulados artísticos hegemónicos a través de obras que fusionaban los aportes de los centros con tradiciones y preocupaciones locales, los textos de crítica de arte y también los escritos de artistas, cuestionaron la matriz colonial del proyecto artístico moderno y construyeron nuevos horizontes teóricos y coordenadas de análisis para significar las prácticas regionales.

El conjunto de escrituras aquí analizadas se recorta y organiza a partir de dos problemáticas recurrentes del pensamiento artístico regional: la pregunta por la territorialidad y la localía, y el anhelo por la construcción de prácticas críticas capaces de resistir (o al menos reconfigurar) los imperativos de la modernidad occidental e incidir en el propio presente.

Palabras clave: crítica de arte; escritos de artistas; América Latina; teoría decolonial.

Resumo: Este artigo analisa uma série de escritos de crítica de arte e textos de artistas produzidos na América Latina entre a década de sessenta e o início do século XXI. Em sintonia com o trabalho desenvolvido por artistas da região, que reelaboraram os postulados artísticos hegemônicos através de obras que fundiam as contribuições dos centros com tradições e preocupações locais, os textos de crítica de arte e também os escritos de artistas, questionaram a matriz colonial do projeto artístico moderno e construíram novos horizontes teóricos e coordenadas de análise para significar as práticas regionais.

O conjunto de escrituras aqui analisadas é delimitado e organizado a partir de duas problemáticas recorrentes do pensamento artístico regional: a questão da territorialidade e da localidade, e o anseio pela construção de práticas críticas capazes de resistir (ou pelo menos reconfigurar) os imperativos da modernidade ocidental e incidir no próprio presente.

Palavras-chave: crítica de arte; escritos de artistas; América do Sul; teoria decolonial.

Abstract: This article analyzes a series of art criticism and artists' writings, produced in Latin America between the 1960s and the beginning of the 21st century. Related to the work developed by the artists of the region, who reworked the hegemonic artistic postulates through art works that fused the contributions of the centers with local traditions and concerns, the texts of art criticism and also the artists' writings questioned the colonial matrix of the modern artistic project and built new theoretical horizons to signify regional artistic practices.

The set of writings analyzed in this article, is organized based on two recurring problems in regional artistic thought: the question of territoriality and locality, and the desire for the construction of critical practices capable of resisting (or at least reconfiguring) the imperatives of western modernity and have an impact in the present.

Key-words: art criticism; artists' writings; Latin America; decolonial theory.

1 Una primera versión de este texto se publicó en *Utopía. Revista de Crítica Cultural* Nro. 4, “¿Qué fue de la crítica?”, oct-dic 2019, bajo el título “Escrituras decoloniales. La crítica de arte latinoamericana como crítica cultural”.

Introducción

Desde la década de 1920, la crítica de arte producida en América Latina operó como un espacio donde se disputaban los fundamentos artísticos modernos de originalidad, universalidad y autonomía, en la reivindicación de prácticas heterogéneas y situadas. En sintonía con la labor desarrollada por lxs artistas de la región, quienes reelaboraron los postulados artísticos hegemónicos a través de obras que fusionaban los aportes de los centros con tradiciones y preocupaciones locales, los textos de crítica de arte y también los escritos de artistas, apostaron a construir nuevos horizontes teóricos y coordenadas de análisis para significar las prácticas regionales. En su articulación, obras y textos instalaron nuevas concepciones artísticas que reclamaban la necesidad de reevaluar el modo en que las producciones se vinculaban con sus espacios de emergencia. En los mecanismos formales y estrategias retóricas de estos haceres, se revela su vocación *decolonial* tendiente a denunciar la matriz colonial del proyecto (artístico) moderno, y evidenciar los modos en que operó como un sistema naturalizado de jerarquías y exclusiones que relegó formas-otras de pensar lo artístico. En esta tarea de desarticular las premisas a través de las cuales el arte local era excluido bajo las acusaciones de epigonal y derivativo, y construir nuevos horizontes teóricos capaces de dar cuenta de la radicalidad de estas prácticas, la crítica de arte producida en América Latina funcionó como crítica cultural, en el sentido en que la teórica chilena Nelly Richard (2018) conceptualizó este abordaje: como “un dispositivo de análisis teórico, una operación de lectura y un registro de escritura que se ubican *entre* lo estético, lo político, lo ideológico y lo cultural”. Desnaturalizar los mandatos artísticos dominantes implicaba así una compleja operación tendiente a reformular las articulaciones de arte y cultura, y demostrar cómo estos ámbitos estaban inextricablemente atravesados por relaciones de poder.

Este artículo propone un recorrido por una diversidad de autorxs cuyos trabajos de crítica participan activamente en las discusiones que orientaron el arte y la cultura latinoamericana entre la década del sesenta y los inicios del siglo XXI. La década del sesenta marca la reemergencia del proyecto latinoamericanista, de la mano de la definición de una nueva geopolítica tras la segunda posguerra. Los escritos de artistas de estos años, “establecen y documentan [...] operaciones [artísticas] en extremo temporales y concretas” (Medina en Fraser 2016: 8), que enuncian su inscripción latinoamericana en la formulación de postulados artísticos de alcance pretendidamente continental. Estas intervenciones, dialogan —se articulan y confrontan— con los trabajos de crítica que asumen la tarea de delinear las coordenadas desde las cuales las obras regionales deben ser miradas y significadas. En conjunto, realizan lo que Graciela Speranza (2012) identifica como “primer impulso de la crítica”: descifrar cómo “una obra, un artista o un autor dice o hace algo que no había dicho o hecho ningún otro” (17). Cerrar el recorrido en los primeros años del siglo XXI, responde a la emergencia, en esos años, de un conjunto de voces resistentes a una filiación estrictamente latinoamericana de las obras y sus problemáticas teóricas, que abogaron por diversificar las genealogías de estos haceres a través de argumentar cómo se inscribían en una cultura global de raigambre poscolonial.

El conjunto de escrituras aquí analizadas se recorta y organiza a partir de dos problemáticas recurrentes del pensamiento artístico regional: la pregunta por la territorialidad y la localía, y el anhelo por la construcción de prácticas críticas capaces de resistir (o al menos reconfigurar) los imperativos de la modernidad occidental e incidir en el propio presente.

Territorialidad y localía

El estudio del territorio y sus marcas en las producciones visuales está atravesado por la reflexión geopolítica y sus impactos en las narrativas artísticas. La fuerza económica, militar, política y artística que adquirió Estados Unidos en la segunda posguerra determinó el fin del proyecto integracionista americano, tal como había sido concebido por lxs grandes artistas vanguardistas de los años veinte y treinta. El trazado de nuevas fronteras y alianzas artísticas se caracterizó, desde la década del cuarenta, por la tensión entre un “arte americano”, identificado con el arte producido en Estados Unidos y vinculado a la abstracción, y un “arte latinoamericano” que pasó a designar la producción artística realizada al sur, de corte principalmente figurativo (Piñero, 2019).

El lugar central que el arte de México había adquirido en los escritos del crítico norteamericano Clement Greenberg de los años treinta, fue abandonado en sus trabajos de años posteriores. Así, mientras tras su visita a la exposición monográfica de Diego Rivera realizada en el MoMA en 1932, Greenberg (1932) llegó a caracterizarlo como “el primer gran artista norteamericano”, sus artículos de las décadas siguientes criticaron fuertemente todo arte con un claro posicionamiento político:

Las consideraciones estéticas no tienen lugar en la política, y las consideraciones políticas no tienen lugar en el arte. Uno de los modos en que reconocemos a los sinvergüenzas de nuestro tiempo es por su rechazo agresivo de seguir tales distinciones. (Greenberg, s/f).

La condena al arte figurativo de corte político, de la que participan los artículos de Greenberg a partir de los años cuarenta, y que también es posible rastrear en otros críticos y artistas norteamericanos de la misma época, es analizada por Serge Guilbaut (1990) en términos de un doble proceso que, por un lado, de la mano de Meyer Schapiro, habilitó el uso de la abstracción para expresar una crítica social, y por otro, impulsó la desmarxización de la intelectualidad norteamericana tras los Procesos de Moscú (1936-1938) y la firma del Pacto Germano-Soviético en 1939 (2-11). En conjunto, estos acontecimientos allanaron el camino a críticos y artistas norteamericanos para la expulsión del arte de México y de América Latina del nuevo canon de un arte moderno y americano que se instaló en esos años y que el artista norteamericano Ad Reinhardt plasmó en una serie de caricaturas. Al respecto de estos eventos, el crítico mexicano Cuauhté-

moc Medina (2007) sostuvo: “la Americanización del arte mundial y la demexicanización del Arte Americano fue un mismo y único proceso” (111).

Al sur del Río Bravo, esta “expulsión” no pasó inadvertida y fue replicada con la conformación de un circuito de críticxs, artistas e historiadorxs que asumieron el desafío de pensar las singularidades de las producciones regionales desde su diferenciación con la zona del norte. La confrontación y un fuerte tono de polémica fueron las marcas distintivas de este primer momento de la crítica regional: “el equipo latinoamericano que se enfrenta en el juego al norteamericano no tiene ningún punto en común con él” (Traba [1973] 2005: 71). Las narrativas artísticas euro-norteamericanas aún en boga en la década del cincuenta para analizar el arte local, entraron definitivamente en crisis en las décadas siguientes. El imperativo por desarrollar un “pensamiento visual independiente” (Acha 1978: s/p), se vinculaba al reconocimiento de que la liberación continental se combatía también en la construcción de un pensamiento artístico propio que acompañase el trabajo descolonizador que en el campo de la producción desarrollaban los artistas.

[E]n el momento histórico que vivimos, el Tercer Mundo, para no quedar marginado de todo [...], necesita construir su propio camino [...] distinto del que tomó y toma el mundo de los ricos del hemisferio norte. La historia cultural del Tercer Mundo ya no será una repetición en miniatura de la historia reciente de los Estados Unidos, Alemania occidental, Francia, etc. Tiene que expulsar de su seno la mentalidad ‘desarrollista’, que es la palanca en que se apoya el espíritu colonialista. (Pedrosa [1975] 2017: 265).

En los escritos de Luis Camnitzer y de otrxs autorxs y artistas de los años sesenta y setenta, América Latina emerge como regionalismo artístico diferenciado, con su propia unidad y genealogía. Se trata de una unidad artística latinoamericana surgida del clima político de la época: “conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la Revolución cubana” (Camnitzer 2008: 17). Fueron proyectos artísticos que se asumieron como proyectos culturales y políticos, y que operaron una transformación radical de la funcionalidad de lo artístico: “al mismo tiempo, debatimos nuestra suerte en todos los campos: económico, político, cultural” (Traba 1974: 18). La “vocación cartográfica” señalada por Claudia Gilman (2012) en relación con las revistas literarias de los años sesenta/setenta, también es pertinente para el campo de las artes visuales: a través de sus obras y escritos, los artistas y críticos del período “inventaron sistemáticamente un objeto, al hablar de él: Latinoamérica” (78). Los años sesenta se presentan, en este sentido, como el momento de emergencia e institucionalización, en términos continentales, de una crítica de arte que abrevaba de líneas de pensamiento preexistente para armar una tradición de escritura considerada fundante. La participación activa de varixs artistas en esta empresa, a través de la generación de condiciones de mirada y parámetros de significación para sus obras independientes de las narrativas hegemónicas de la historia y crítica de arte, fue característico de un período en el que la praxis artística y sus vínculos con lo político fueron sistemáticamente reformulados.

En la acuñación de estas nuevas teorías del arte propiamente latinoamericanas, el enfoque geopolítico funcionó como *condición* de su formulación (Piñero, 2016). La defensa de la singularidad latinoamericana adquirió así un sesgo fuertemente político en cuanto fue la punta de lanza que permitió disputar la pretendida universalidad de las narrativas hegemónicas, y reclamar nuevas teorías e historias del arte producidas ya no desde una perspectiva occidental, sino *decolonial* y global

El que determina qué es lo universal también determina cómo se lo hace. Aquí es donde se plantea la disyuntiva del artista colonial: si al participar en el juego metropolitano del arte no está en realidad postergando la liberación de la colonia a que pertenece. (Camnitzer, [1969] 2009: 14).

Muy en boga en el pensamiento latinoamericanista de la época, las premisas de la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, signaron también la producción y escritura del arte. Cuauhtémoc Medina (2006), analizó el libro de Marta Traba *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, como una transcripción al terreno artístico de la diferenciación de grado de dependencia que las ciencias sociales latinoamericanistas habían planteado en términos de la economía. Elaborada por pensadores vinculados a la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), la teoría de la dependencia ofreció las herramientas para pensar el desarrollo desigual y dependiente de las diversas regiones del globo. Contra las teorías económicas clásicas que postulaban el gradual desarrollo de las regiones “atrasadas” y un eventual reparto equitativo de las ganancias del mercado global, la teoría de la dependencia argumentó una organización mundial centro/periferia como estructural e insuperable del sistema capitalista. La división del continente realizada por Traba entre “áreas abiertas” y “áreas cerradas” se estableció, en este sentido, a partir de la apertura y permeabilidad que cada una de estas regiones (que funcionaban como conglomerados de países) poseía en relación con las corrientes artísticas y culturales del norte, es decir, a partir de la mayor o menor vinculación de cada región con “el modelo del desarrollo capitalista” (Medina 2006: s/p).

En el esquema de Traba, y también de otros autorxs del período como Camnitzer y Ángel Rama, las neovanguardias norteamericanas de los años sesenta y setenta fueron experimentadas como nuevas formas de colonialismo cultural. Esta comprensión de la articulación arte/sociedad, se funda en un reclamo por la correspondencia (identidad) entre las particularidades de las sociedades productoras/receptoras y las formas del arte, que aparece de modo elocuente en el libro de Traba, *Mirar en Caracas. Crítica de arte*, de 1974. Allí, Traba calificó todas las obras del cinetismo venezolano como “modelos extraños” y “juguetes” que sólo sirvieron “para lanzar a los artistas a una carrera imitativa de magnitud nunca vista”, adhiriendo así, a “una vía de dependencia y mimetismo” (1974: 13-21).

Este rechazo contundente de toda tendencia extranjera percibida como imposición colonialista, convivía con posiciones menos intransigentes que abogaban por su uso táctico, a través de “actitudes dialécticas

que aprovechen y, a la par, eliminen el imperialismo” (Acha, 1978: s/p). La necesidad de teorización de la realidad artística local, no implicaba para autores como Juan Acha el repliegue a formas autóctonas de producción. Su posicionamiento teórico postulaba tanto una crítica a la rápida adopción de soluciones foráneas por parte de lxs artistas locales, como a los diversos modos de didactismo político con los que por entonces se asociaba al muralismo mexicano y otras formas de compromiso social. La posibilidad de apropiarse y reformular, en clave latinoamericana, las tendencias del norte, está también presente en los escritos de Mario Pedrosa de esta misma época. Gabriel Pérez-Barreiro recupera los textos del crítico brasilero en los cuales analiza la obra de los artistas Antonio Dias y Rubens Gerchman y los define como “artistas pop del subdesarrollo” (Pedrosa, [1967] 2017: 26). Al igual que sucedía en la producción de Hélio Oiticica, estas obras, en opinión de Pedrosa, manifestaban un interés particular por la cultura local y contenían un mensaje social, que las alejaba de una preocupación meramente artística y les imprimía un diferencial (latinoamericano) en relación con las corrientes centrales (Pedrosa, [1967] 2017: 25-26).

Estas conceptualizaciones alternas sobre los modos en que las particularidades contextuales se manifestaban en las obras, y sobre las poéticas más idóneas para dar cuenta de las singularidades latinoamericanas, derivaban de la diversidad de obras y producciones que orientaban los análisis de estxs autorxs. Sin embargo, en su mayoría, críticxs y artistas compartían una misma comprensión de América Latina en términos de unidad territorial, y del arte latinoamericano en tanto regionalismo artístico diferenciado. En opinión del crítico y curador Gerardo Mosquera ([1996] 2010), fue esta búsqueda de la unidad continental la que determinó el “enfoque social y político” que primó en la escritura del arte de esos años (112). Enunciado desde “espacios tradicionales de acción donde los sujetos formaban su identidad en contextos predominantemente locales” (Castro Gómez y Mendieta 1998: 11-12), la marca distintiva del *latinoamericanismo* que estos textos delinearon, fue su carácter resistente y confrontativo frente al imperialismo del norte.

Durante los años ochenta, con la emergencia de lo que Gerardo Mosquera (1996) denominó “nueva crítica”, muchos de los postulados que orientaron la escritura del arte del momento anterior fueron revisados (10-17). Los debates sobre globalización, feminismo y poscolonialidad ocurridos en estas fechas, tornaron imposible mantener comprensiones sobre lo latinoamericano en términos esencialistas y territorializantes. Nociones como “América Latina”, “norte” y “sur” dejaron de ser asumidas como localizaciones estables. En los trabajos de autorxs como Gerardo Mosquera y Nelly Richard de fines de los años ochenta e inicios de los noventa, *lo local* ya no fue pensado de manera esencialista bajo la idea de una naturaleza latinoamericana, sino que se identificó con las singulares condiciones históricas y cambiantes de inscripción de las obras. En las narrativas de estxs autorxs, el diferencial latinoamericano ya no funciona como identificación, sino como *lógica de acción*.

El uso que la crítica chilena Nelly Richard hizo de *lo latinoamericano* como heterogeneidad de lo local, ca-

paz de cuestionar y perturbar las representaciones y expectativas del “centro”, da cuenta de estos desplazamientos. Al igual que Mosquera, Richard abogó por un abandono de “América Latina” en tanto razón y fundamento último de las producciones regionales. Su reformulación de la dinámica centro-periferia, buscó romper un entendimiento de ambos conceptos como localizaciones fijas, y erigirlos como principios enunciativos atravesados por tramas de poder/saber. Inscripta en un contexto de fuerte comercialización de las obras regionales, la labor de ambos críticos discutió las construcciones totalizantes y en ocasiones ahistóricas que proliferaron sobre el arte regional, principalmente en la serie de grandes exposiciones metropolitanas organizadas al cumplirse el V centenario de la conquista de América (1992). En el caso de Mosquera, abandonar “lo latinoamericano” —en los años 1996 y 2009 publicó los artículos “El arte latinoamericano deja de serlo” y “Contra el arte latinoamericano”, respectivamente— fue la estrategia que le permitió reformular las genealogías de un conjunto de producciones locales, y demostrar cómo ellas participaban activamente en la construcción de la contemporaneidad.

La imposibilidad de adscribirse a un territorio estable que detenta el uso que Richard realizó de “lo latinoamericano”, se trasladó y acentuó en sus escritos de inicios del siglo XXI en los que introdujo la noción “sur”.

“Sur” es la línea de ambigüedad que lleva lo latinoamericano a no renunciar a contrastar sus diferencias sub-locales con el dispositivo metropolitano de equivalencias generales que aplana el *collage* de la interculturalidad y la multiculturalidad, pero que, a la vez, desconfió de que se romantice la otredad de estas diferencias regionales, por medio del exotismo o folclorización de lo primitivo. (Richard, 2010: 38).

La noción “sur” no postula la completa eliminación de las marcas de lugar. Lo concreto-singular de cada contexto (“sur”) trabaja de modo intersticial para accidentar los relatos lisos de lo universal y lo global. “Sur” ya no es un frente identificable de países marginales, sino que trasciende toda localización estable y reconocible, entre ellas la latinoamericana. En su narrativa, la recuperación de las historicidades locales no se efectúa en una única dirección argumentativa a partir del despliegue unívoco de una identidad estable.

El reconocimiento de una actualidad en la que “el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo”, y en la que “es preferible la omisión franca a la condescendencia forzada”, no impide a *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* de Graciela Speranza (2012), ofrecer, en clave warburgiana, un montaje de artistas y autorxs que, a través de obras particulares, ensayaron respuestas a “las preguntas por el lugar de América Latina y el arte latinoamericano” (12-17). Impulsado, aunque no determinado, por la muestra *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, exhibida en el Museo Nacional Reina Sofía (2010-2011), *Atlas portátil* explora una fracción de la producción contemporánea (la latinoamericana) ausente en la exposición curada por Georges Didi-Huberman. Publicado cinco años más tarde, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (Speranza, 2017), entrecruza en su escritura obras del siglo XXI que “escriben su

tiempo en cronografías singulares hechas de imágenes, relatos, objetos y presencias” (21). En tanto las series que componen *Cronografías* construyen no una nueva cronología (atada a un realismo craso), sino una “*cairología*”, una “transformación cualitativa del tiempo” (Speranza, 2017: 21), ellas liberan al trabajo crítico del imperativo de atenerse a la construcción de historias locales y continentales. El llamado de Speranza del 2012 por prescindir del “rótulo identitario” (12), se consuma en su escritura donde el trabajo de artistas y autorxs es recuperado y puesto en diálogo por los modos en que sus obras construyen “metáforas del presente y anticipaciones del futuro”, y no por su “carnet de identidad” (2017: 19-20).

Prácticas críticas y derivas de lo político

Estas formas alternas y cambiantes de conceptualizar *lo latinoamericano*, se acompañó de entendimientos distintos de la politicidad del arte.

En Marta Traba, la exigencia de un “arte de la resistencia” estuvo determinada por la singularidad de una América Latina en confrontación con el imperialismo de Estados Unidos. En la perspectiva de Traba ([1973] 2005), las obras “resistentes” rechazaban “el coloniaje estético por parte de los Estados Unidos” (80), y expresaban la particular “forma de vivir” en América Latina (77-78). A diferencia de las producciones inscritas en la “estética del deterioro” en la que “el arte se autocondena al mismo destino que los demás productos de la sociedad de consumo”, es decir, “a no *durar*”, las obras latinoamericanas más interesantes, según Traba, eran aquellas que se adecuaban a la “peculiar noción del tiempo dentro del cual vive Latinoamérica”, a cierto “inmovilismo” que la autora encontraba en la pintura de Alejandro Obregón y en la literatura de Gabriel García Márquez: “La fuerza arrasadora de Macondo parte de que es *verdad*, de que expresa una manera de vivir y una visión de la vida y la naturaleza que es vivida diariamente por una comunidad también real” (61-65, 78)². Esta afirmación, problemática en cuanto concibe las formas de vivir en América Latina en línea con el estereotipo del realismo mágico, da cuenta, sin embargo, de una concepción de lo artístico que postulaba un fuerte vínculo entre las obras y sus sociedades productoras y receptoras, y que primó en los años sesenta y setenta. También presente en las escrituras y producciones de Luis Camnitzer y Juan Pablo Renzi de esos mismos años, esta concepción era solidaria de una politicidad de lo artístico definida en términos de “explicitud referencial y eficacia pedagógica” (Richard, 2009). Integrante de la vanguardia argentina de los años sesenta, el rechazo de Renzi de la etiqueta “arte conceptual”, deriva de su desinterés por inscribir sus producciones en el campo de la estética, y su voluntad por generar obras que ingresen directamente en la praxis política como “medio para denunciar la explotación”

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente

2 El subrayado es mío.

para incentivar la venta de su mercancía —que, entre otras cosas, es siempre la misma— [...] y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno [...] Esta afirmación es errónea, como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. (Renzi en Longoni, 2007).

Se trató de un posicionamiento compartido por sus contemporáneos que se fundaba en una experiencia histórica común del devenir continental:

Mi generación, la que se formó intelectualmente durante la intervención de EE.UU. en Guatemala, durante los años cincuenta, fue educada con la idea de que el arte es un instrumento de combate. (Camnitzer, 2008: 35).

La noción de *contextual art* que el artista y crítico uruguayo introdujo en sus escritos y obras (individuales y colectivas) de esta época, también buscó problematizar (desmarcarse de) la noción de arte conceptual (*conceptual art*), y enfatizó el progresivo interés que, en su perspectiva, las artes regionales tenían en denunciar las condiciones materiales en las que se inscribían: “la adquisición y propiedad del contexto es un hecho político y por lo tanto la política es parte intrínseca de la definición misma de arte” (Camnitzer, 1992: 69-76).

Al analizar el proceso de politización que se experimentó en las artes de América Latina a partir de los años sesenta, Pablo Oyarzún ([1989] 2000) sostuvo que la fuerza crítica de la obra se definió a partir de su “potencial cognitivo” que ligaba el arte a un “sistema de *razones morales* —o político morales—. Se trató de una comprensión del “arte como instrumento” (Oyarzún, ([1989] 2000) que dominó la crítica del período, y orientó también la práctica artística. Al respecto de sus obras y las de la vanguardia argentina en la que participaba, Renzi (en Longoni, 2007) sostenía:

DE NUESTROS MENSAJES:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función del contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como este.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.

Las nociones de mensaje, contenido y denuncia, que organizaron la reevaluación de lo artístico efectuada por Renzi, estaban también presentes en el análisis de Camnitzer (2008) sobre las producciones regionales: “en la periferia, América Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas” (14). Sin embargo, a diferencia de Renzi, quien rechazó rotundamente toda lectura y apropiación de su obra en tér-

minos de “arte conceptual”, Camnitzer aspiró a refundar el “conceptualismo”, en tanto nueva tradición artística regional con su propia historicidad y genealogía, distinta a la tradición del “arte conceptual” en tanto estilo formalista creado por el centro (Nueva York) cuya materia prima era el lenguaje y las ideas (Camnitzer, 2008).

Repensar el lugar del arte de América Latina en la incipiente escena global, y discutir comprensiones que continuaban definiéndolo en términos estáticos y territorializantes, exigió a lxs críticxs de los años ochenta y noventa redefinir su potencialidad crítica. En tanto en la producción de autorxs como Nelly Richard y Gerardo Mosquera “América Latina” ya no se sustancia en una territorialidad de la cual las obras deban dar cuenta, la politicidad de lo artístico se redefine drásticamente. Los sucesivos frentes contra los cuales la escritura de Richard se posicionó —la dictadura chilena, la izquierda militante, la recuperación de las obras realizadas por ciertas tradiciones de las ciencias sociales—, le permitió desmarcarse de una politicidad que funcionaba al modo de la denuncia y del simple dato y registro testimonial. En una línea similar, a lo largo de sus intervenciones críticas y curatoriales, Mosquera discutió una concepción de lo político en el arte en funcionamiento en lo que él identificó como “cierta tradición [artística] ‘militante’” (1997: 23). Solidarios del latinoamericanismo de la etapa histórica marcada por la Revolución cubana y las guerrillas, fueron los mandatos ideológicos-culturales de estos discursos militantes los que promovieron, en opinión del crítico cubano, anhelos totalizadores que terminaron plasmándose en estereotipos. Fue la “neurosis de identidad” denunciada por el crítico brasileño Federico Morais, por la cual las obras regionales fueron compelidas a mostrar sus pasaportes, la que Mosquera buscó cuestionar. El análisis y reflexión que el crítico cubano dirigió a una serie de producciones que, si bien también se ocuparon “activamente de lo social”, problematizaron y complejizaron el modo en que los componentes culturales participaban en la obra, se puso al servicio de la construcción de una tradición alterna de “fluidez y complejidad” (Mosquera 1997: 23). Lo singular de esta segunda tradición, distinta y en tensión con la “tradición militante”, fue un cambio en la forma en que los componentes culturales participaban en la obra de arte: ya no al modo de una iconografía alta y fácilmente decodificable, sino desde el interior reformulando los modos hegemónicos de producción del arte. Si bien el contexto se constituyó en un componente central de ambas tradiciones, fue el modo singular y nuevo en que el contexto informaba la obra, modelando desde dentro sus recursos visuales, lo que caracterizó la nueva tradición crítica de fluidez y complejidad promovida (*construida*, más bien) por el crítico cubano:

El contexto es un factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva [de fluidez y complejidad], pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o crear los contextos, se construyen desde ellos. Las identidades así como los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados; es decir, constituyen identidades y contextos en acción, que participan en el meta-lenguaje artístico internacional y en la discusión de temas contemporáneos globales. (Mosquera, 1997: 24).

El cuerpo de prácticas y experiencias que sustentaron y dieron forma a las reflexiones de Richard, se inscribían en lo que la crítica denominó Escena de Avanzada: un grupo heterogéneo de artistas visuales, fotógrafxs y escritorxs que emergió en el Chile dictatorial entre mediados y fines de los años setenta, y cuyas producciones, fuertemente comprometidas con la situación política y social, inauguraron problemáticas específicas y nuevas concepciones de la obra artística. De modo análogo al trabajo crítico de Mosquera, que se desplegó a partir del estudio de la obra de Wifredo Lam (1902-1982) y de un grupo heterogéneo de artistas originarixs de la isla que el crítico denominó “nuevo arte cubano”, la escritura de Richard logró develar y conceptualizar, hacer-ver, el modo en que ciertas producciones *performaban* formas-otras de habitar el mundo. Si bien tanto en Richard como en Mosquera, lo político-crítico siguió pensándose en términos de “contextualidad y emplazamiento” (Richard, 2009), la fuerza de estas producciones radicó en su capacidad de “activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera” (Richard, 2013: 156).

Algo de esta potencialidad crítica de lo artístico, orientó también la escritura de Speranza. A diferencia de *Atlas portátil* (2012), *Cronografías* (2017), renunció a ser un trabajo de crítica cuyo punto de partida fuese la nacionalidad de las obras y lxs artistas. Descifrar cómo una serie de artistas y autorxs “enloquecen la flecha del tiempo” y “se liberan de la tiranía de los relojes”, nos aproxima a una “imaginación artística” que elabora “metáforas del presente y anticipaciones del futuro”, que abre “el presente a otros tiempos” y así lo descoloniza; que compone “un mundo común en la inmanencia del nuestro” y “transfigura su tiempo en medio de la hojarasca” (Speranza, 2017).

Escrituras decoloniales

Los escritos de artistas y trabajos de crítica revisados en los apartados anteriores, manifestaron un reconocimiento temprano de la modernidad artística occidental como un localismo que se pretendió universal. La imposición de concepciones únicas sobre la obra, el/la artista y la funcionalidad del arte, fue fuertemente cuestionada ya que organizaba un sistema de jerarquías y exclusiones que relegaba las obras latinoamericanas a la periferia y la ignorancia. Refutar la univocidad de tales narrativas y abrirlas a las particularidades locales, fue la tarea que emprendieron las escrituras aquí analizadas. A través de un ejercicio minucioso de documentación y análisis, estxs autores demostraron que la interpretación y estudio de las prácticas artísticas locales, exigían horizontes teóricos nuevos y originales. La importancia que tuvo la reflexión geopolítica en los diversos momentos analizados, determinó la fuerte presencia que el trabajo sobre las condiciones contextuales adquirió tanto en la producción artística como en el trazado de nuevos abordajes teóricos. Reconocidas como prácticas heterogéneas en las que lo artístico confluía con lo social y lo cultural,

las escrituras que acompañaron a estos haceres funcionaron como crítica cultural en el sentido desarrollado por Nelly Richard; es decir, se reconocieron como intervenciones de fuerte capacidad transformativa en función de las coyunturas de acción, que apostaron a la reformulación del saber hegemónico. Se trató de escritos que se concibieron como acciones situadas y circunstanciales, que buscaron intervenir en los debates de época. Las palabras de Richard (2013) sobre los textos de crítica, permiten pensar la dimensión política de estas escrituras: “[s]e podría decir lo mismo de ‘la crítica’ que lo que dice J. Rancière de ‘la política’: sus textos son siempre ‘de circunstancia’ en la medida en que no ‘existe política (ni crítica) fuera de las circunstancias que cada vez obligan a discernirla(s)’ (39).

Si todavía en los años ochenta era factible que el arte regional circulara por las instituciones metropolitanas bajo las etiquetas de “periférico” o “derivativo”, el giro epistémico realizado por lxs autorxs aquí revisadxs, exigió una reformulación radical de las genealogías del arte contemporáneo, a través de la reevaluación del lugar de las prácticas locales en las nuevas historias de un arte global. Las reflexiones de Walter D. Mignolo sobre el pensamiento de-colonial, acentúan la dimensión *localizada* de todo pensamiento y teoría, y permiten pensar la radicalidad y potencia contenida en las intervenciones examinadas. En tanto “posibilidades en-cubiertas [...] colonizadas y desprestigiadas” por la racionalidad moderna, la dimensión decolonial de estas escrituras, se manifiesta en el *desprendimiento* y *apertura* que ellas realizan a posibilidades otras de pensar el arte, sus vínculos con lo social y su dimensión crítica (Mignolo, 2008). La efectividad de este proyecto, por otra parte, fue posible a partir de un “pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2008: 252) que no pretendió borrar la estructura de producción y circulación hegemónica, sino modificarla desde dentro, *abrirla* a otros modos de producción y conceptualización. En sus escritos sobre el “nuevo arte cubano”, Mosquera argumentó que la radicalidad de esas obras residía en que, si bien estaban producidas desde el interior y en diálogo con las tradiciones locales de la isla, estaban a la vez muy informadas de las prácticas y paradigmas hegemónicos lo que les garantizaba gran circulación y la posibilidad de inyectar en las corrientes artísticas principales una perspectiva distinta, capaz de modificar esas corrientes centrales y reconstruirlas desde un lugar-otro.

En cuanto la mayor parte de los trabajos de crítica y textos de artistas aquí revisados situaron sus discusiones en el horizonte de debate del “arte latinoamericano”, revalidaron la territorialización propia del sistema del arte moderno organizada en “una estructura centrífuga de centros y periferias” (Medina, 2013: 6). El esfuerzo emprendido por autorxs como Richard y Mosquera a comienzos del siglo XXI, por abandonar toda lectura del arte local en términos territorializantes, se dirigió a desmarcar las prácticas regionales de ese mapa moderno e inscribirlas en el nuevo trazado global que abría *lo contemporáneo*, entendido como “una etapa en la cual diferentes geografías y localizaciones son finalmente consideradas como parte de un mismo entramado de dilemas y estrategias” (Medina, 2013: 8).

En esta dirección, la afirmación de Mosquera (1996b) “lo mejor que puede pasarle al arte latinoamericano es dejar de serlo”, no constituye una llamada a borrar las singularidades locales de las producciones artísticas, sino un reclamo por efectivizar el ingreso de estos haceres a un “arte sin apellido” (Mosquera, 2000: 22). Finalmente, los textos de Graciela Speranza aquí revisados, particularmente *Cronografías* del año 2017, enuncian y realizan la plena inscripción de estxs artistas en la construcción de lo global. Son, en este sentido, deudores del momento anterior en el cual la labor de autorxs como Richard y Mosquera, entre otrxs, liberó a la crítica local del trazado de sentidos nacionales y continentales, y habilitó un diálogo horizontal y sin prejuicios de las artes de las distintas geografías, instalando nuevos desafíos y abriendo nuevas preguntas.

Referencias bibliográficas

Acha, J. (1978). "La actual división técnica del trabajo artístico en América Latina", Primer encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos. Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, 18-27/06/1978. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA. Record ID: 815 489.

Camnitzer, L. (1992). "Arts, Politics and The Evil Eye", *Third Text*, 6:20, pp. 69-76.

_____. (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo/Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España.

_____. (2009). *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Castro Gómez, S. y E. Mendieta, eds. (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa.

Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Greenberg, C. (1932). Letters to college friend Harold Lazarus, Jan-Sep 1932. Clement Greenberg Papers, 950 085, Getty Research Institute, Special Collections, Los Ángeles.

_____. (s.f). "Aesthetics Considerations in Politics", Clement Greenberg Papers, 950 085, Box 26, Folder 13, Getty Research Institute, Special Collections, Los Ángeles.

Guilbaut, S. (1990). *De Cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid: Mondadori.

Longoni, A. (2007). "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". <https://www.dropbox.com/s/2h14vm9xi5u5htu/OtrosIniciosdelConceptualismo.pdf>

Medina, C. (2006). “El último refugio del arielismo”. Ponencia presentada en *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, XI Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango, Bogotá.

_____. (2007), “Delays and Arrivals”, *Curare* 27, pp. 113-117.

_____. (2013). “Contemp(t)orary: Once tesis”, *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 2, pp. 1-11.

Mignolo, W. (2008) “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa* no. 8, pp. 243-281.

Mosquera, G. (1996). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Cambridge.

_____. (1996b). “El arte latinoamericano deja de serlo”, *ARCO Latino*, Madrid, pp. 7-10.

_____. (1997) “Arte que va hacia afuera”, en Kurt Hollander (ed.) *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo.

_____. (2000). *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

_____. (2010). *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones.

Oyarzún, P. ([1989] 2000). “Arte en Chile de veinte, treinta años”, *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ed. de la Blanca Montaña, https://www.academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia

Pedrosa, M. (2017). *De la naturaleza afectiva de la forma*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Piñero, G. A. (2016). “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta” en *El Arte Latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs Abstractos*, Antonio E. de Pedro, coord. *Nuevas Lecturas de Historia*. Revista monográfica de la Maestría en Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), Suplemento No. 36.

_____. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

Richard, N. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, *E-misférica* 6.2 *Cultura + Derechos + Instituciones*. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

_____. (2010). “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial”, en Cuauhtémoc Medina (ed.), *sur, sur, sur, sur*, Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC], MEDINA, Cuauh-

témoc, ed. México: Patronato de Arte Contemporáneo.

_____. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.

_____. (2018). "Crítica Cultural", en *Glosario de Arte Chile Contemporáneo*, Santiago de Chile, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. <http://centronacionaldearte.cl/glosario/critica-cultural/>

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.

_____. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.

_____. (2019). *Futuro Presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Buenos Aires: Siglo XXI / Universidad Torcuato Di Tella.

Traba, M. ([1973] 2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI.

_____. (1974). *Mirar en Caracas. Crítica de Arte*. Caracas: Monte Avila Editores C. A.