

CARLA MACCHIAVELLO

# EL FUTURO DEL ARTE LATINOAMERICANO, ENTONCES

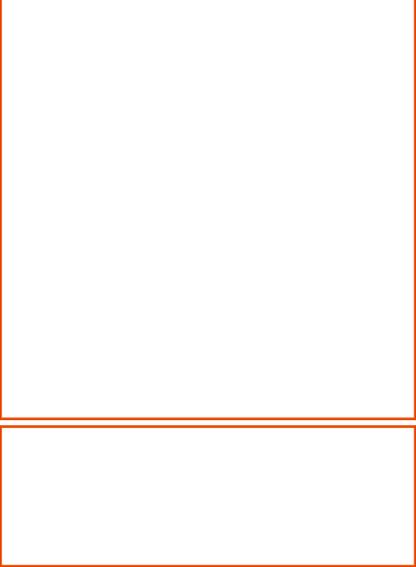
Palabras clave | Arte latinoamericano • Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano • autonomía • decolonialidad

Keywords | Latin American art • Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano • autonomy • decoloniality

*El Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano celebrado en Medellín en 1981 marcó un cambio importante en la concepción del arte latinoamericano y su teorización futura, esbozando una incipiente postura decolonial. Este ensayo revisa algunas transformaciones en la discusión que mantuvieron intelectuales y artistas durante los años 70s en torno a la identidad del arte y de la teoría del subcontinente, las cuales contribuyeron a dar forma al replanteamiento de los parámetros estéticos y nueva teoría del arte latinoamericano formulada en Medellín.*

*The Colloquium of Non Objectual and Urban Art, held in Medellín in 1981, marked an important change in the conception of Latin American art and its future theorization, sketching an incipient de-colonising viewpoint. This essay review some of the transformations in the discussions of intellectuals and artists during the 70s on the identity of art and art theory in the subcontinent, which contributed to a new approach to the aesthetic parameters and the new theory of Latin American art formulated in Medellín.*





Durante el Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano celebrado en Medellín, Colombia en 1981, el futuro del arte latinoamericano se veía con optimismo pese a caracterizarse por la desaparición del objeto artístico. La relevancia adquirida por la acción en el arte de la región iba acompañada de una redefinición de los parámetros que habían guiado tanto al arte en general como al latinoamericano en particular, sobre todo la dependencia de este último de modelos externos. Lo que estaba formulándose de forma rudimentaria en el Coloquio era no sólo una incipiente teorización del “conceptualismo” latinoamericano, sino un replanteamiento de los métodos y formas de hacer historia del arte desde un punto de vista local y no importado. Si bien los efectos del Coloquio no fueron tan visibles ni inmediatos como se esperaba<sup>1</sup> y el arte no-objetual cayó en un aparente letargo a nivel institucional, su resurgimiento unas décadas más tarde (manifestado en bienales, festivales de performance, prácticas individuales, colectivas y teóricas, como la re-edición de las ponencias del coloquio)<sup>2</sup> y la fuerza que han adquirido hoy los discursos decoloniales, sugieren que aquel futuro vislumbrado en 1981 no estaba tan lejano. Este ensayo revisa algunas de las posturas planteadas en el Coloquio, así como otros modelos que a partir de 1970 empezaron a repensar la relación entre Latinoamérica, sus características y el futuro del arte, con el fin de reflexionar sobre la continuidad y soluciones diversas que se le han dado desde la teoría del arte al problema de la identidad.

Aunque el Coloquio de 1981 se planteaba como el primero en su género, éste seguía parcialmente el modelo de otros encuentros realizados a lo largo de los años 70s que reunieron a intelectuales latinoamericanos de distintas generaciones y naciones para reflexionar en torno al arte, la crítica, y su relación con la sociedad y la identidad. Las reuniones de la primera parte de la década estuvieron conectadas a un pan-latinoamericanismo artístico que promovía una radicalidad política asociada a un modelo revolucionario cuya matriz inicial fue Cuba y luego, Chile. Éste se vinculó a un eje artístico establecido entre La Habana y Santiago que se expandió luego a otros países latinoamericanos<sup>3</sup>. Entre 1971 y 1973, en Casa de las Américas y el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), se realizaron tres encuentros de artistas y teóricos donde se proponía un arte que fuese “la expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura” (Rojas 26), manifestando valores culturales propios que

---

1 Debido a límites espaciales, dejaré de lado la discusión del arte urbano en el Coloquio, el cual sí tuvo repercusión inmediata en su entorno.

2 La re-edición y documentación anexa del Coloquio se gestó para la versión remozada de la Bienal de Medellín (más conocida como MDE07). Ver *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

3 Mariana Marchesi destaca que los encuentros se plantearon desde su inicio como una unidad “sin fisuras- que mostrase un América Latina unida en un frente cultural antiimperialista y revolucionario” (250). Sin embargo, y como se señalará más adelante, ese frente se resquebrajaría rápidamente.

surgieran producto de una investigación del artista en su contexto social (27). Para el segundo encuentro en Santiago, el futuro se encarnaba en un arte revolucionario más activo, caracterizado por su resistencia a las limitaciones impuestas por el imperialismo y su lucha en contra de estos parámetros importados, teniendo como meta la definición de “la personalidad de un pueblo y una cultura” (37). Si bien en ninguna de las dos instancias quedaba estipulado quién conformaba al pueblo, qué y quién definía a lo propio y hasta dónde llegaba la tábula rasa de la revolución al considerar que inclusive los lenguajes de las vallas cubanas derivaban de prácticas internacionales, el centro de la discusión giraba en torno a la oposición frente a un arte que planteara problemas ajenos al contexto latinoamericano y afirmara valores correspondientes a la cultura dominante<sup>4</sup>. La revolución latinoamericana en el arte comenzaba por trabajar lo particular de forma independiente, para traducirse (o convertirse completamente) en una revolución política en la vida cotidiana y la praxis. Como señalaba Luis Felipe Noé en una de las reuniones gestadas por el IAL, la revolución misma era un *happening*, el arte en su forma más expansiva, y no era reducible a la producción de pinturas ni de objetos (103)<sup>5</sup>.

Tras el golpe militar en Chile y la abrupta caída del gobierno de Salvador Allende, el futuro tomó otra cara. Cuando se realizó un simposio en torno al arte latinoamericano en la Universidad de Austin (Texas) en octubre de 1975, junto a una exposición titulada *12 Artistas latinoamericanos de hoy*, los temas ya no serían el rol social del arte y la lucha política basada en la revolución, sino encontrar nuevos conceptos para poder hablar de un arte latinoamericano plural. La ausencia notoria de artistas participantes (a excepción de Fernando de Szyslo, José Luis Cuevas, Manuel Figueres, Leonel Góngora, Alejandro Otero, Kasuya Sakai y Rufino Tamayo) no sólo daba cuenta del origen doble del simposio (dedicado al arte y la literatura), sino que cambiaba el tono de las reflexiones

llevándolas del campo de la práctica a la teoría académica y la crítica de arte<sup>6</sup>. El cambio también se producía simbólicamente por medio de su ubicación territorial: en vez de La Habana como foco anti-imperialista o la marginalidad de finis terra chilena, la discusión se trasladaba a un nicho en medio del país imperialista interesado en América Latina. El debate fluctuó entre posturas más o menos críticas que iban desde la noción de “resistencia” ante la importación de modelos foráneos de Marta Traba<sup>7</sup>, pasando por el rechazo de Dore Ashton a buscar un arte nacional, hasta el neurotismo latinoamericano de ser dependiente esgrimido por Damián Bayón. En cambio, Juan Acha propuso la búsqueda de nuevos términos para dar cuenta de las prácticas artísticas de la región, postura secundada por Frederico Morais quien insistió en la necesidad de discutir el futuro del arte latinoamericano más que el arte del pasado (cit. en Bayón 128 y 147). Lo que persistiría en Texas era el problema de definir la identidad artística latinoamericana marcando su distancia de otros modelos internacionales, así como el problema que planteaba el lenguaje formalista despreocupado de su entorno, e incluso la caída en un pseudo-vanguardismo “en el vacío” que simplemente fuese un espectáculo para las élites (Traba cit. en Bayón 148). Más que resoluciones, el simposio marcó tendencias que se re-encontrarían unos años más tarde: aquella que daba por superada la cuestión de lo latinoamericano como algo específico y la que veía en el arte de la región proposiciones distintas, post-modernas<sup>8</sup>, que necesitaban ser definidas.

4 Aldo Pellegrini introdujo algunos matices a la discusión en el IAL sobre el arte revolucionario, argumentando que una sociedad no rompía completamente con sus tradiciones, sino que las transformaba. Ver *Cuadernos de la Escuela de Arte 4* (1997): 41.

5 Capítulo “IV”, *Cuadernos*, 103.

6 No deja de ser dicente que el representante chileno fuese un literato, Jaime Concha, y ya no una serie de artistas plásticos. Sin embargo, la galerista Carmen Waugh participó como observadora del evento. Ver *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. Varios de los artistas y críticos que habían formado parte de las redes políticas de comienzos de los 70s (estructuradas alrededor del Museo de la Solidaridad en Chile, como en el caso de Cuevas, Figueres, Sakai y Ashton), manifestaron en Texas posiciones más moderadas respecto a la relación arte y política.

7 Esta posición fue desarrollada por Traba en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicado en 1973.

8 Frederico Morais ocupaba este término refiriéndose indirectamente al uso que le había dado anteriormente el crítico brasileño Mario Pedrosa, entendiéndolo por él a la mutación continua de posiciones en el plano cultural y un acercamiento radical entre arte y vida. (cit. en Bayón 116). En el contexto chileno, el término aparece en Pedrosa en 1972 (en carta a Helio Oiticica, conservada en el Museo de la Solidaridad) y en las discusiones del IAL.

La relevancia dada a la crítica como lugar de reflexión y su fragilidad frente a las instituciones se manifestó en la Reunión de Consulta a Críticos de Arte de América Latina realizada en octubre de 1980. La reunión tenía como propósito determinar la continuidad de la Primera Bienal Latinoamericana gestada a partir de la Bienal de Sao Paulo en 1978<sup>9</sup>, basándose en la relevancia de dar a conocer el arte latinoamericano actual de forma independiente a las exposiciones de arte internacional (desde la Bienal de Venecia a la de Sao Paulo) (Amaral 2: 36-41). Sin embargo, en la reunión se impuso una visión internacionalista que imitaba el modelo paulista ya establecido, argumentando que una bienal exclusivamente latinoamericana tendería al aislamiento de la región y que el carácter latinoamericano aparecía siempre en relación con el otro y por ende era imprescindible mostrarlos juntos<sup>10</sup>. Nuevamente, el problema del arte de América Latina se planteaba en torno a una interpretación polarizada de su condición dependiente: se validaba el arte latinoamericano actual al mostrarlo a la par de las tendencias internacionales o se proponían nuevas redes internas que permitieran una liberación de metodologías extranjeras y una proposición de nuevos planteamientos (40).

Estas posiciones se vieron enfrentadas simbólicamente y físicamente en 1981 a través del Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual y la IV Bienal de Arte de Medellín<sup>11</sup>. Inaugurados con pocos días de diferencia y con varios eventos programados simultáneamente, los dos eventos parecían enfrentar a lo coloquial con lo institucional, así como al presente y futuro con el pasado. Por una parte se

encontraba la bienal en su cuarta versión remozada que reunía una multiplicidad de ejemplos del arte actual internacional (647 obras de 220 artistas según su director, Leonel Estrada) además de críticos de renombre invitados a dar fe de ello<sup>12</sup>. Desde la pintura ingenua hasta su vertiente expresionista y abstracta, pasando por volúmenes minimalistas e instalaciones teatrales, incorporando el performance espectacular y la intervención más sutil en la ciudad, la Bienal parecía un compendio del arte contemporáneo dispuesto a modo de feria en el Centro de Exposiciones y Convenciones de la ciudad. Por otra parte, se encontraba el Coloquio que junto a una exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM) dejaba ver una tendencia marcada en el arte latinoamericano definida como no-objetual. Pese a que las obras mostradas en el MAM requerían de apariencia de objetos para ser percibidas como arte, éstas se concentraban en documentaciones de acciones, textos, gráficos, arte sonoro y performances que se fundían con la vida y el entorno cotidiano, enfatizaban el presente y confundían distintos medios.

Aunque el término no-objetual abarcaba una gama extensa de prácticas que prescindían cada vez más de lo material sustituyéndolo por discursos, cuerpos, vídeos o ideas, para la crítica mexicana Rita Eder lo que unía estas prácticas era la actitud diferente que presentaban frente al objeto. Esta disposición distaba de la sacralización de la obra como pieza singular y su permanencia en el tiempo como una entidad estable y auto-suficiente (asociada a gran parte de la bienal), alejándose del “producto acabado” y de los modos existentes de “la producción, la distribución y el consumo” (Eder 2: 14) del arte. En otras palabras, las nuevas prácticas no objetuales se distanciaban de las formas convencionales de hacer y ver arte, comenzando por la experiencia estética más contemplativa centrada en un objeto relativamente quieto, conocible como un todo unitario que sería la destilación de un proceso. El no-objetualismo rompería con esas tendencias a fijar en un solo

<sup>9</sup> Para la Bienal también se realizó un simposio que giró en torno al tema de los mitos y la magia en el arte latinoamericano. Otro antecedente fue el encuentro iberoamericano de 1976 celebrado en Caracas.

<sup>10</sup> Esta fue la postura de críticos como los colombianos Eduardo Serrano y Germán Rubiano, la chilena Nena Ossa y el mexicano Jorge Alberto Manrique.

<sup>11</sup> La IV Bienal era una continuación de las tres bienales Coltejer que se hicieron en 1968, 1970 y 1972 en Medellín, e intentaba resituar a la ciudad como un centro artístico contemporáneo fuerte en la región. La posición internacionalista de la Bienal quedaba de manifiesto en el catálogo: “Cuando Venecia, en 1980, se ocupaba específicamente de revisar con sentido histórico un pasado inmediato, y la Bienal de París, en el mismo año, mostraba las novedades de la gente joven, y la de Sao Paulo en Brasil insistía en reunir el arte geográficamente, la Bienal de Medellín ponía todo su entusiasmo en programar un certamen didáctico que desde un mismo sitio, pudiera mostrar un panorama pluralista del arte contemporáneo”. (Estrada, “Presentación”, s. p.).

<sup>12</sup> El “exceso” de la Bienal fue criticado por la artista colombiana Beatriz González, quien pese a no participar oficialmente en el evento mostró un mes después en la Galería La Oficina de Medellín su contribución titulada “Esta Bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar”. Ver la reseña de José Hernán Aguilar, “El Lujo de Medellín”, *RE-VISTA del arte y la arquitectura en América Latina*, 7: 51-56.

LOS TRASLADABAN A CAMPO DE PRISIONEROS

# MUEREN 6 EXTREMISTAS QUE INTENTARON FUGA



OPERATIVO EN EL SECTOR SAN BORJA: Personal de las Fuerzas Armadas desarrolló un extenso operativo en todo el sector de la Remodelación San Borja. A LA IZQUIERDA, efectivos del Ejército destruyen propaganda extremista. A LA DERECHA, los soldados toman posiciones.

**3<sup>ra</sup>**  
de  
La hora

SANTIAGO DE CHILE  
LUNES  
24 de septiembre de 1973  
N° 8.332 AÑO XXIV  
PRECIO E° 20  
AEREO DESDE  
ANTOFAGASTA-ARICA Y  
COYHARQUE-PTA. ARENAS  
PRECIO E° 25  
EL DIARIO DE LA MAÑANA  
QUE LLEGA A TODOS LOS  
HOGARES  
EDICION DE 32 PAGINAS

**SELECCION CHILENA  
GANO EN SUIZA 1x0**

EN ESTA EDICION LOS RESULTADOS COMPLETOS DE LA POLLA

producto toda una experiencia y más bien se concentraría en los actos vivos, los procesos, “cediendo el paso a una teoría de la acción” (14). Esa acción ya no sería aquella política del pasado reciente, sino una más difusa, de efectos sociales blandos capaces de comunicarse con públicos distantes del arte de una manera más democrática.

Una confrontación simbólica entre estas dos posturas se dio con el Primer Encuentro Internacional de Críticos organizado por la IV Bienal entre el 17 y 18 de mayo en la sede Quirama del Instituto de Integración Cultural a varios kilómetros de Medellín. Mientras se inauguraba el Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual el 17 de mayo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad, los críticos y asistentes que habían viajado en automóviles y buses a Quirama se reunían para discutir el futuro del arte internacional. Entre ellos se encontraban algunas luminarias asociadas a las neo-vanguardias europeas de postguerra y a las nuevas tecnologías como Pierre Restany y Jasja Reichardt<sup>13</sup>, quienes plantearon en sus ponencias visiones discrepantes que iban de una ecología nostálgica y utópica a los problemas comunicativos que presenta el arte en general y el arte contemporáneo en particular, desligándose del contexto local<sup>14</sup>. Por su parte, los invitados latinoamericanos oscilaron entre una reinterpretación del significado de las vanguardias en la actualidad postmoderna, como en el caso del crítico argentino Fermín Fevre, y una interpretación más cercana a la antropología para entender la cultura en Brasil y su componente indígena que presentó Carlos von Schmidt. El invitado de honor, Jorge Romero Brest, quien había estado asociado al arte más experimental de Argentina por medio del Instituto di Tella, se mostraba ahora negativo y pesimista respecto al futuro del arte<sup>15</sup>. La visión generalizada, distante y en ocasiones paternalista

respecto a la producción latinoamericana que ofrecían algunos críticos internacionales fue criticada duramente por Marta Traba, quien atacó las posiciones apocalípticas de Romero Brest y calificó la ponencia de Restany como un “pensamiento errático entre la seudo crítica y la seudo filosofía del arte” (Castrillón 336-37), retomando así su posición de resistencia frente a las teorías importadas.

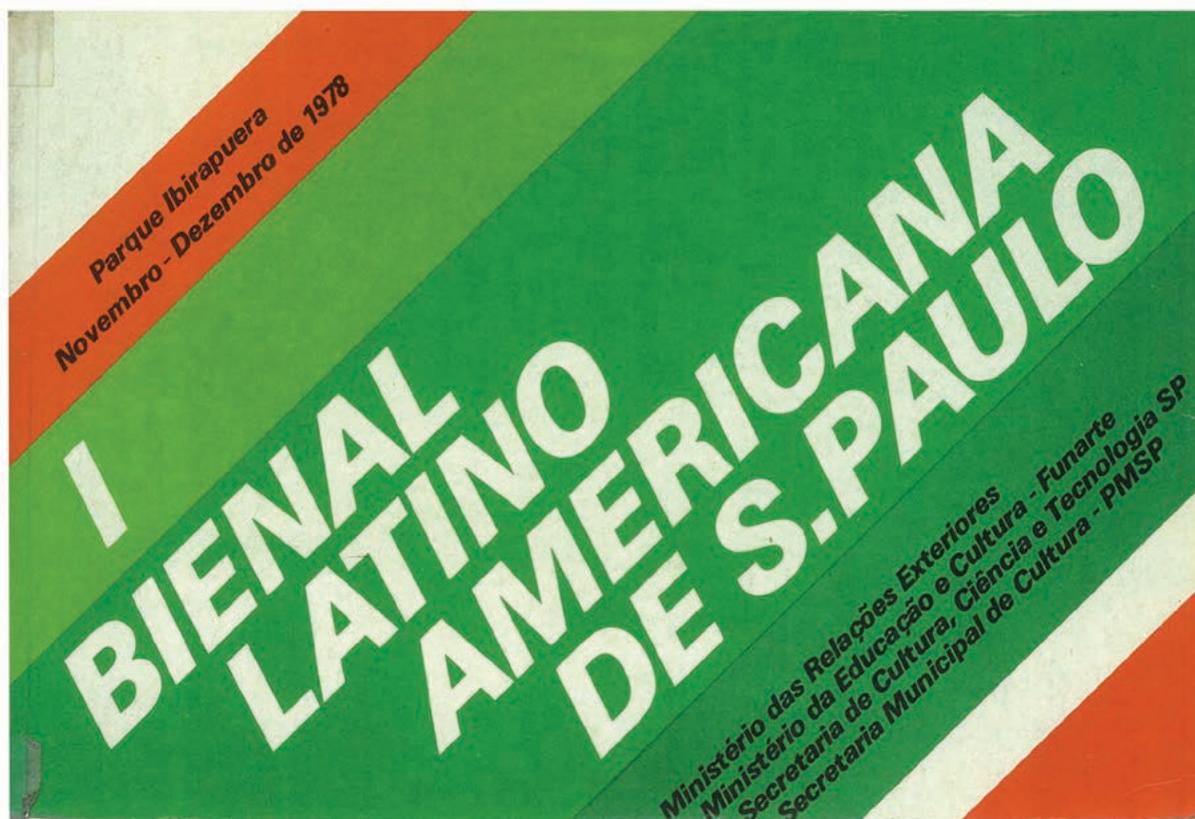
El coloquio presentaba la apariencia de un frente unido, pero también presentaba discrepancias. Si bien lo que se continuaba en el Coloquio por otros medios era una postura independista que rescataba un aspecto original de las artes latinoamericanas, había diferencias notorias en las posturas de Juan Acha, Aracy Amaral, Néstor García Canclini, Alfonso Castrillón, Rita Eder, Jorge Glusberg, Mirko Lauer, Nelly Richard y Eduardo Serrano, además de artistas como el colombiano Álvaro Barrios y la mexicana María Elena Ramos, en torno a las virtudes y falencias de lo no-objetual. Por una parte, Amaral enfatizaba la necesidad de “un sentido de solidaridad cultural latinoamericana” (7: 35) en las prácticas no-objetuales, criticando ejemplos de performance en Brasil que meramente recuperaban gestos vanguardistas sin pensarlos críticamente, cayendo en el individualismo y la mitología personal despreocupada de las realidades sociales de su entorno. Por su parte, Rita Eder entendía al no-objetualismo como “el arte como experiencia y como acción” (20), aunque advertía que esta experimentación con el acto y la praxis podía caer en un “culto a la violencia, al exhibicionismo a ultranza, al aburrimiento, a la banalidad y al hermetismo” (14), lo cual según la crítica se podía percibir en países del cono sur que se encontraban bajo un régimen dictatorial.

Tal crítica al hermetismo parecía aludir a una parte de la representación chilena en la IV Bienal donde figuraba una obra de la crítica Nelly Richard junto a tres impresiones de Eugenio Dittborn. *Diario Mural* de Richard consistía en una ampliación fotográfica de un texto que retomaba los argumentos que la autora presentaría en el Coloquio en torno al paisaje y el cuerpo como soportes del arte, a la vez que instalaba dentro del contexto institucional de la Bienal su discurso crítico como

13 Reichardt había participado de la III Bienal Coltejer de 1972 como parte del comité asesor internacional (junto a Gilo Dorfles, Lawrence Alloway, Brian O’Doherty y Rafael Squirru) que guiaría la adquisición de obras para crear una Colección de Artes del Siglo XX.

14 En el catálogo se describió a la conferencia de Restany como “interferencia de la crítica respecto a la visión de la naturaleza”. (Ruiz s. pág). Algunos fragmentos de la posición de Reichardt fueron publicados en el mismo catálogo bajo el título “Sobre tres tipos de no documentación”.

15 Romero Brest también dio un ciclo de conferencias en la Cámara de Comercio de Medellín en torno a “El arte en el pasado, en el presente y en el futuro”.



Catálogo de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978.

práctica productiva y por ende artística<sup>16</sup>. Funcionando casi como una ilustración de la idea del cuerpo como superficie sometido a inscripciones sociales, las imágenes que acompañan al texto de Richard en el catálogo de la Bienal correspondían a tomas fijas del video de Carlos Leppe titulado *Las cantatrices*<sup>17</sup>, en las que el torso grueso del artista aparece atrapado por una estructura de yeso mientras su boca maquillada queda congelada en gestos guturales oprimidos por una estructura metálica. En el Coloquio, Richard presentó la teoría que estaba formulando en torno a la relación cuerpo-paisaje y crítica social en el arte chileno, re-inscribiendo a lo que pasaría a llamarse “escena

de avanzada” en un paisaje no-objetual latinoamericano más amplio que le permitía sacar a estas prácticas de su encierro nacional. Sin referirse directamente a la dictadura militar en Chile y apelando a una marginalidad característica de toda América Latina, Richard interpretaba el arte no-objetual a través de acciones corporales realizadas en el espacio público. Según la autora, estos actos podían poner en cuestión “la uniformidad totalizante de los patrones sígnicos y su normatividad” (215) en el espacio público, contrarrestando y subvirtiendo los hábitos del comportamiento a través de una desfamiliarización de lo cotidiano. Otros críticos también replantearon posturas anteriores o locales bajo el nuevo lente no-objetual, como el reciclaje que hizo Jorge Glusberg de la postura sistémica, tecnológica e internacionalista que había desarrollado en el CAyC. Por medio del término postmoderno, entendido como un nuevo ciclo de la modernidad y no como un cambio radical respecto a ésta, Glusberg podía hacer su propio pastiche teórico

16 Alfonso Castrillón prefería utilizar el término “conceptual” en vez de “no-objetual” para referirse a las prácticas artísticas que analizaban en el Coloquio, ya que el uso del término “no-objetual” podía llevar a pensar que la crítica era efectivamente arte, como en el caso de Richard. (Castrillón 137-38).

17 Ver las páginas 378 y 379 del catálogo de la Bienal. Dittborn envió grabados con lubricante quemado sobre yute y cartón.

uniendo su anterior interpretación semiótica de la cultura a una mirada sociológica que situaba a la producción artística actual en un contexto sociohistórico (206).

La propuesta postmoderna de Glusberg de pensar ya no en artistas sino en “operadores estéticos”(205) que fuesen capaces de unir pasado y futuro según sus propias necesidades, transitando por los códigos de la cultura sin mayores ataduras, contrastaba con el análisis localizado de los soportes artísticos hecho por Mirko Lauer y la lectura de Néstor García Canclini en torno a las migraciones de los productos culturales indígenas en un mundo capitalista. Mientras Lauer trazaba una corta historia de la representación y su relación con el soporte (del retablo colonial al cuadro) desde el mundo precapitalista al moderno industrial para así llegar a una nueva modalidad en la desmaterialización contemporánea, García Canclini seguía los pasos de los productos artesanales desde sus usos en el contexto familiar y regional hasta la transformación de sus funciones por medio de tiendas y museos urbanos. Partiendo de objetos concretos que no presentaban mayores alteraciones físicas (y por ende parecían lejanos a las prácticas no-objetuales del Coloquio), García Canclini se volcaba a los espacios sociales como productores de significados que cambian la percepción del objeto de maneras que parecen ser “naturales”. Si bien estas dos últimas posturas parecían demasiado lejanas al arte contemporáneo y su futuro, ellas volvían a la producción cultural del pasado o marginalizada por el “Arte” como su otro (primitivo, artesanal, decorativo, industrial) para reflexionar en torno al presente y esbozar alternativas a los modelos teóricos predominantes. El análisis de García Canclini sobre la vida cultural de los objetos, le llevaba al rechazo de la visión lineal y progresista de la historia que relegaba la producción artesanal a lo preindustrial, cuyo único destino era asimilarse completamente a lo moderno. Para el autor, la resistencia a la asimilación desde el mundo del artesanado era una muestra de la necesidad de construir una “cultura contrahegemónica” (Canclini 198) que no cayera en el indigenismo o folklorismo esencialista y reductivo, sino que organizara los intereses de grupos subalternos en nuevas formas contestatarias al orden del momento.

La mayoría de los críticos reunidos en el Coloquio reconocía el problema de plantear a la no-objetualidad como algo nuevo, y en varias de las ponencias hubo una preocupación por contextualizar y situar históricamente a los ejemplos nacionales tratados<sup>18</sup>. El problema del “retraso” latinoamericano respecto a otras prácticas internacionales anteriores que tendrían características similares (del arte conceptual al performance) obligaba a buscar aspectos específicos que los distinguieran, sin por ello retraerse a posturas esencialistas. Aracy Amaral en su ponencia argumentaba que las acciones latinoamericanas se distinguían de sus contrapartes europeas y norteamericanas por su alcance político y compromiso con lo real (32), haciendo notar simultáneamente que las prácticas corporales brasileñas se distinguían de acciones argentinas como las de Tucumán Arde, al tener las primeras un componente derivado de las fiestas populares. El compromiso con el presente y el lugar, o el aspecto situado y contextual de las prácticas latinoamericanas, las separaba de cierta manera de discursos internacionales con pretensiones universales<sup>19</sup>, además de otorgarles la potencialidad de intervenir en el tejido social (aun cuando en su disposición museal las obras no auguraran mayor impacto en la sociedad<sup>20</sup>). Por su parte, Acha proponía una visión más híbrida e interactiva en torno a las influencias, argumentando que “todo en el mundo del arte es extranjero: unos alumnos aplicadísimos que aprenden lo de fuera. Realmente no ha surgido una tendencia latinoamericana propiamente” (“No me interesa la pintura porque es una perversión” 12-13). El arte no-objetual no podía simplemente oponerse al objeto, sobre todo cuando dependía de este último para su aparición en el campo del arte, así como el arte latinoamericano no podía contraponerse del todo a un cuerpo extranjero sin acabar con una identidad definida por medio de la negación de una supuesta “esencia”.

18 Como lo anotaría Juan Acha en su reseña del coloquio, en su mayoría los participantes presentaron “el panorama de las manifestaciones no-objetualistas en su respectivo país”. (“El Coloquio” 7:27).

19 Varios de los ponentes, especialmente Acha y Eder, enfatizaron la distancia entre las prácticas no-objetuales latinoamericanas y los discursos “humanistas” occidentales.

20 María Elena Ramos, por ejemplo, cuestionaba que quienes se encontraban observando las performances realmente contaran como “público” cuando eran un círculo de críticos y artistas. (Ramos 173).

Esta mirada más matizada sería puesta en evidencia en la ponencia enviada por la artista venezolana María Elena Ramos. En ella, la autora argumentaba que la cuestión de la “novedad” en el arte ya no era un problema temporal de revivir tendencias artísticas superadas, sino uno espacial: “lo regional contra lo llamado “universal” (171). El problema radicaba en pensar que América Latina era un mero receptor de teorías y prácticas artísticas, algunas implantadas y otras trasladadas, pero no un creador de éstas. Utilizando ejemplos venezolanos, como el artista Carlos Zerpa y sus performances críticas de los discursos nacionalistas, Ramos enfatizaba la importancia que tenía para el arte el poder afectar su entorno a partir de una reflexión sobre lo propio en él, pero advertía que una performance más abstracta, como las de Jenny y Nan basadas en la duración y el movimiento del cuerpo, también podía afectar al público sin hacer referencia a un contexto específico. Lo importante, según Ramos, era encontrar otros lenguajes para conectar al arte con una realidad latinoamericana compleja y heterogénea, para retomar una función liberadora y en ese sentido revolucionaria, sugiriéndole al individuo posibilidades de auto-determinación, no “el domingo en los museos o en el sitio del performance sino cada día, en los distintos espacios de la vida” (174). Si para una crítica como Nelly Richard el artista debía tomar conciencia de la marginalidad latinoamericana y utilizarla como arma simbólica de propuestas anti-hegemónicas, Ramos formulaba una mirada más contradictoria respecto a la producción cultural de la región, preguntándose cómo distintas realidades afectan al arte y haciendo un llamado a los artistas a abrirse al otro dentro de su contexto.

Este llamado encontró una formulación concreta en la ponencia del director del coloquio, Juan Acha. A partir de una crítica a la separación entre un arte puro y uno aplicado, Acha invitaba a repensar el arte y sus categorías (derivadas del Renacimiento) utilizando el concepto de “realidad artística”. Con este término, Acha se refería a una concepción sociohistórica de la realidad que integra a todos los sistemas de producción artística, como lo son las artesanías, las artes y los diseños, pensándolos en términos de coexistencia y de mezcla variable según su momento

y contexto particular. Para Acha, había que crear nuevos métodos historiográficos que situaran la producción artística latinoamericana en su realidad concreta y específica, para así crear una “sociohistoria latinoamericana de nuestro arte o realidad artística, como reemplazo de la historia occidental de nuestro arte que hemos venido utilizando” (“Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina” 84). Esa creación de una historia local, mirada desde “abajo” y no impuesta desde “arriba”, basada en nuevos valores (como la realidad artística integral) y desprendida de marcos teóricos existentes (como la fascinación con el objeto), permitiría empezar a crear una independencia efectiva de modos de ver y sentir europeos. Más que un nuevo arte, lo que se planteaba en el Coloquio sobre arte no-objetual era una redefinición de lo que se entiende por arte, mirándolo desde parámetros ajustados a realidades regionales y locales que, debido a su pasado colonial, se encuentran conectadas con Europa y Estados Unidos<sup>21</sup>. Artistas y teóricos comenzaban a esbozar una alternativa a las miradas construidas como “occidentales”, “metropolitanas” y “modernas”, repensando el rol de realidades latinoamericanas diversas en la formulación de un arte local, regional e interregional.

Se podrían entender algunas de las ideas planteadas durante el Coloquio bajo el lente de la decolonialidad, aun cuando disten de ser lo mismo. Su cercanía con lo que Walter Dignolo llama “la opción decolonial”, entendida como “una analítica y visión de futuro que conecta proyectos políticos críticos del eurocentrismo (cristiano, liberal y marxista) que provienen tanto de naciones indígenas y proyectos afrodescendientes como de mestizos/as e inmigrantes en América del Sur”(213), pasa por el intento más consciente de proponer una denominación y metodología propia en torno al arte que diera cuenta de la existencia de otras formas de interpretación y de conocimiento distintas a aquellas consideradas universales. Es interesante notar que los críticos decidieron en su mayoría optar por el término “no-objetual” en vez de la palabra “conceptual” para definir a las prácticas

21 Acha era cauto en la relevancia del no-objetualismo: “Pues hemos de tener presente que el arte es un producto histórico. Los no-objetualismos postmodernistas desaparecerán o se transfigurarán”. (84).

artísticas latinoamericanas del momento, distanciándose de la terminología anglosajona aplicada a una tendencia artística basada en ideas más que en objetos terminados. A diferencia de lo que ocurriría en los 90s, cuando artistas y teóricos como Luis Camnitzer y Maricarmen Ramírez, entre otros, comenzaron a repensar el término “conceptual” desde perspectivas no-occidentales por medio de la palabra “conceptualismos”<sup>22</sup>, el Coloquio buscó su propia manera de nombrarse y de este modo, auto-definirse. Nombrar indicaba tomar posesión de la palabra para así construir otros discursos. Así, aun cuando Acha y otros críticos utilizaran la palabra “postmoderno” e identificaran al arte latinoamericano con ella, en su mayoría lo hacían a partir del modelo planteado por Mario Pedrosa a comienzos de los 70s (como en el caso de Morais) o lo usaban para distanciarse de la idea de modernidad en el arte que había predominado hasta entonces en la región<sup>23</sup>. Sin embargo, el término “latinoamericano” se ocupó en el Coloquio para referirse a un todo claramente distinto de una “anglo” América y de Europa, sin tomar en cuenta a los pueblos indígenas y africanos que también la componen. Aunque algunos críticos

como García Canclini y Amaral manifestaran mayor conciencia de las diferencias y especificidades de cada lugar, pensando en ritos, etnias, razas y productos desmarcados de la categoría de “arte”, la imagen de un subcontinente homogéneo en su rechazo al eurocentrismo fue el elemento central del debate.

Al finalizar el Coloquio, varios críticos se preguntaron sobre el futuro de estas experiencias. Lauer, Amaral y Eder temían ver al arte no-objetual convertido en moda o que la teoría se adelantara a la práctica (Amaral et al. 4B). Otros manifestaron preocupación por la espectacularización del no-objetualismo o su insulación en un lenguaje de élites<sup>24</sup>. Lo que no fue puesto en duda fue el valor del nuevo discurso que se estaba formando al repensar lo estético en relación con culturas específicas, sus divisiones internas y sus sistemas de producción. Mirko Lauer señalaba en entrevista que “América Latina se encuentra, pues, en las fases iniciales de desarrollo de una nueva teoría del arte” (4B), una que se sigue escribiendo hoy a través de la creación de nuevas redes intelectuales que están revisando el pasado con otro lente.

---

22 Me refiero a la exposición *Global Conceptualisms* que usó el término para hablar de prácticas conceptuales más allá del mundo anglosajón.

23 Glusberg fue quien presentó más cercanía con definiciones anglosajonas del término.

---

24 Gran parte de la crítica recayó sobre las performances presentadas por Marta Minujín para la IV Bienal (*Carlos Gardel de fuego [ardiendo]*) y el Coloquio (*De Amarú a Barthes*, realizada junto a Leopoldo Maler).

## CARLA MACCHIAVELLO

Académica e investigadora. Licenciada en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Historia del Arte y Crítica, Doctorado en Historia del Arte en Stony Brook University en Nueva York, USA. Desde el año 2010 se desempeña como docente en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

# BIBLIOGRAFÍA

1. Acha, Juan. "El Coloquio". *RE-VISTA del Arte y la Arquitectura en América Latina* 7 (1981): 27. Impreso.
2. \_\_\_\_\_. "Teoría y práctica no-objetualista en América Latina". *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011. 84. Impreso.
3. \_\_\_\_\_. Entrevista con Ana María Cano. "No me interesa la pintura porque es una perversión". *El Mundo*. 30 may. 1981. Impreso.
4. Amaral, Aracy. "Críticos de América Latina votan contra una bienal de arte latinoamericano". *RE-VISTA del arte y de la arquitectura de América Latina* 6 (1981): 36-41. Impreso.
5. \_\_\_\_\_, et al. Entrevista con Ana María Cano. "El Coloquio valió la pena". *El Mundo*. 23 may. 1981. Impreso.
6. Bayón, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977. Impreso.
7. Lauer, Mirko. Entrevista con Ana María Cano. "Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina". *El Mundo*, 23 may. 1981. Impreso.
8. Marchesi, Mariana. "Arte y revolución. Las redes de artistas latinoamericanos y el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973". *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, (2011): 247-258. Impreso.
9. Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007. Impreso.
10. Rojas Mix, Miguel, ed. *Dos Encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile) – Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba), serie Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Instituto de Arte Latinoamericano, Editorial Andrés Bello, 1973. Impreso.
11. *II Bienal de Arte Coltejer. Medellín*. Medellín: Editorial Colina, 1971.
12. *IV Bienal de Arte Medellín Colombia, Mayo 15-Julio 4 de 1981*. Medellín: Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982.