



LA VANGUARDIA ARTÍSTICA COMO VANGUARDIA POLÍTICA EN LAS ESCRITURAS LATINOAMERICANAS SOBRE ARTES VISUALES A INICIOS DEL SIGLO XXI

The Artistic Avant-garde as Political Avant-garde in Latin American Writings on Visual Arts at the Beginning of the 21st Century

Pablo Berríos González¹  

Ignacio Ramos Rodillo²  

¹ Universidad de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, CHILE.

² Universidad de Playa Ancha, Departamento de Artes Integradas, CHILE.

RESUMEN

Este artículo aborda en lo teórico algunos planteamientos de las escrituras latinoamericanas sobre artes visuales en relación a las vanguardias artísticas de América Latina, particularmente en torno de las últimas como modalidad o articulación de la vanguardia política. Esto, a partir de una caracterización histórica de la conceptualización vanguardista reciente, de inicios del siglo XXI, época en que ha campeado la crisis historiográfica de la modernidad artística y la imputación sobre todo de sus rasgos más eurocéntricos. A continuación, el artículo deslinda esta conceptualización vanguardista en atención a las mencionadas recomposiciones críticas e historiográficas, a partir de lo planteado por distintas autoras y autores latinoamericanos; para, finalmente, abordar esta conceptualización en tres casos, situando la relación de arte y política como clave de interpretación crítica, curatorial e historiográfica de las vanguardias latinoamericanas del siglo XX.

Palabras clave: arte latinoamericano; vanguardia artística; vanguardia política; vanguardia latinoamericana; escrituras sobre artes visuales.

ABSTRACT

This article approaches theoretically to some propositions of the Latin American writings on visual arts around the artistic avant-gardes in Latin America, particularly to the latter as a modality or articulation of the political avant-garde. This is based on a historical characterization of the recent avant-garde conceptualization, from the beginning of the 21st century, a period in which the historiographic crisis of artistic modernity and the imputation of its most Eurocentric features have prevailed. Next, the article delimits this avant-garde conceptualization in view of the aforementioned critical and historiographic recompositions, based on what has been proposed by different Latin American authors. Finally, it approaches this conceptualization in three cases, situating the relationship between art and politics as a key to the critical, curatorial and historiographic interpretation of the Latin American avant-gardes of the 20th century.

Keywords: Latin American art; artistic avant-garde; political avant-garde; Latin American avant-garde; writings on visual arts.

Fecha de Recepción	2023-07-06
Fecha de Evaluación	2023-09-08
Fecha de Aceptación	2023-12-09

INTRODUCCIÓN

Durante las dos últimas décadas, la vanguardia ha estado en el centro del quehacer crítico, curatorial e historiográfico en torno a las artes latinoamericanas insertas en el sistema artístico internacional. Si bien desde las primeras décadas del siglo XX sostuvo una trayectoria conceptual heterogénea, la vanguardia fue reformulada entre los años 1960 y 1980 como efecto de la renovación conceptual e intelectual (Mosquera, 1995, p. 12) en sintonía con un nuevo ciclo de mundialización capitalista a escala global (Flores y Mariña, 2001, p. 244) y de la crisis epistémica que afectó al sistema artístico internacional, a causa de “las presiones de los grupos inmigrantes en los centros, la emergencia de un ‘sur global’, junto al despliegue de teorías que reflexionaban de manera crítica sobre la diferencia y la otredad” (Piñero, 2017b, p. 245).

El panorama descrito apunta, asimismo, al sesgo centralista presente en la historia del arte moderno y en el modelo difusionista centro-periferia que le subyace (Giunta, 2020, Piñero, 2014). Precisamente, la conceptualización de la vanguardia ha constituido un campo de disputas ideológicas donde han intervenido tendencias divergentes en torno a, por ejemplo, la colonialidad, la función política del arte, la relación local-internacional o la idea del arte latinoamericano.

Sobre estas conceptualizaciones de la vanguardia, nos parecen particularmente relevantes tres de estas tendencias en América Latina: la vanguardia artística como función de la modernización; como elemento diferenciador latinoamericano en el sistema internacional; y como modalidad de la vanguardia política. Dentro de estas tendencias se incluyen distintas conceptualizaciones, no excluyentes entre sí, derivadas de matrices interpretativas particulares y, al mismo tiempo, las diferencias existentes entre aquellas resultan tan relevantes como las tensiones internas de cada cual.

En este artículo abordamos la tercera tendencia, la vanguardia artística como modalidad de la vanguardia política, en tres apartados: una caracterización del estado de las escrituras latinoamericanas sobre artes visuales a comienzos del siglo XXI, que posibilita la reflexión contemporánea sobre las vanguardias en América Latina; los elementos teóricos centrales de esta conceptualización y tres casos o *corpus* específicos que despliegan estas consideraciones desde perspectivas histórico-teóricas. Estos últimos corresponden, primero, a los planteamientos desarrollados por la historiadora del arte argentina Ana Longoni sobre la caracterización de la vanguardia argentina en los años sesenta y su condición política. Segundo, la lectura que realiza la historiadora del arte argentina Gabriela Piñero de los textos del artista Luis Camnitzer que tratan sobre la articulación arte, política y sociedad. Por último, revisamos la propuesta de la historiadora

colombiana Ivonne Pini, quien centra esta conceptualización de la vanguardia a partir de los conceptualismos colombianos desde la segunda mitad de la década de 1960.

Con esto buscamos relevar un acercamiento a las escrituras latinoamericanas sobre artes visuales a partir de las conceptualizaciones que en ellas se realizan de la vanguardia como uno de los elementos centrales en el debate contemporáneo sobre el arte latinoamericano. Es en este tipo de discursos donde se advierten distintas posibilidades de interpretación del fenómeno artístico y su historia en América Latina, interpretaciones que están en directa relación con las transformaciones que acontecen en el sistema artístico internacional del que forma, inexorablemente, parte.

LAS ESCRITURAS LATINOAMERICANAS SOBRE ARTES VISUALES A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

La década de 1980 asistió a una rearticulación en la producción y circulación internacional de los discursos artísticos que —plasmados en exposiciones, bienales y/o publicaciones— daba cuenta de la integración global contemporánea bajo lo que Marchart ha denominado la descentralización de Occidente (2020, p. 22). Ahora, si bien la globalización pretendió la alteración y/o superación de las antinomias de la división colonial —a saber, centro/periferia, occidental/no-occidental y moderno/premoderno— estas finalmente solo fueron reconfiguradas en una nueva ‘constelación postcolonial’, donde las negociaciones geopolíticas se manifiestan culturalmente (Enwezor, 2002; 2003, p. 58). Estos asuntos fueron trabajados especialmente por las curadurías, las que asumieron “los problemas de representación y los límites de la inclusión” (Piñero, 2014, p. 158) como tramas historiográficas modernas y contemporáneas. Este giro geocultural, además, posibilitó la transición desde el modelo de la crítica como el arbitrio de la calidad artística o mérito artístico hacia el de la curaduría en tanto *broker*, como la negociación geopolítica y cultural al interior del sistema artístico internacional (Ramírez, 1996, pp. 22-23).

Aunque obedeciendo a estrategias curatoriales distintas, en exposiciones como *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern Art* —MoMA 1984— o *Magiciens de la Terre* —Centre Georges Pompidou 1989— es posible reconocer esta resignificación de la “diferencia y la otredad en los circuitos artísticos internacionales y [...] la ambición de reescribir las historias del arte desde perspectivas globales” (Piñero, 2014, p. 157). Sin embargo, al estar organizadas en los centros metropolitanos, estas exposiciones tendieron a reproducir las antinomias modernas eurocentradas. En contraste, desde su primera versión en 1984, la Bienal de La Habana ha representado una respuesta

‘periférica’ a este nuevo reconocimiento de la otredad, constituyéndose en una alternativa a este modelo eurocéntrico.

Con este trasfondo y en torno al V Centenario de la Conquista de América, el arte latinoamericano como conjunto enmarcado internacionalmente inició una nueva época con exposiciones panorámicas, principalmente fuera de la región que impugnaron la ‘naturaleza’ del arte latinoamericano, particularmente sobre las representaciones metropolitanas a las que fue sometido a partir de la Segunda Guerra Mundial. Algunas de estas fueron *The Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987* —curada por Holliday T. Day y Hollister Sturges, Indianapolis Museum of Art 1987—, *Art in Latin America: The Modern Era 1820-1980* —por Dawn Ades, Hayward Gallery 1989— y *Latin American Artist of the Twentieth Century* —por Waldo Rasmussen en Expo Sevilla 92 por encargo del MoMA.

Paralelamente a este fenómeno expositivo, las escrituras latinoamericanas afines reformularon sus objetos y aparatos conceptuales. Si bien esta reformulación no es nueva, ya que durante la década de 1960 se observa la adaptación de elementos pertenecientes a las ciencias sociales y de la comunicación —al calor sobre todo de conceptualismos y contextualismos—, y desde los ochenta se añaden los estudios de género, la teoría poscolonial, el posmodernismo y el multiculturalismo, las escrituras latinoamericanas sobre artes desde la década de 1990 presentan nuevas matrices de análisis que rearticulan los objetos y aparatos conceptuales presentados en las décadas anteriores.

Este giro disciplinar rompe con la tradición crítica latinoamericanista de los sesenta, dominada por una fuerte noción de identidad, que fue reemplazada por una perspectiva relacional centrada en las condiciones de representación y circulación internacionales (Piñero, 2019, p. 104). Precisamente, la ‘neurosis de identidad’ que Morais señala como el problema basal del arte latinoamericano de los sesenta y setenta (1990, p. 5) fue replanteada gracias a la comprobación de que la estructura del sistema-mundo determina las condiciones de representación a las que se somete la idea de ‘Latinoamérica’ y por extensión la de ‘arte latinoamericano’.

Otro tópico relevante en estas escrituras es la presencia de la ‘periferia’ al centro de la escena internacional, asumida como una “corroboración estética del multiculturalismo” (Barriendos, 2013, p. 180) o como una administración occidental contemporánea de la diferencia y de la otredad. Perspectivas críticas como las citadas subyacen justamente a la secuencia categorial propuesta por Gerardo Mosquera —‘arte europeo provinciano’, ‘derivativo’, ‘latinoamericano’, ‘en América Latina’ y finalmente ‘arte desde América Latina’ (2010, p. 132)— que define una práctica artística no como

un derivado de esta otredad impuesta, sino como una particularidad o modulación inserta en la “metacultura global” (Piñero, 2015, p. 20).

En base a posiciones como las detalladas cundió un rechazo de los estereotipos asociados a las categorías de ‘Latinoamérica’ y ‘latinoamericano’ pues, más que delimitar una heterogeneidad geocultural desde el punto de vista crítico, connotaban un primitivismo o exotización, entre otros atavismos. Buena expresión de este rechazo fue la exposición *Carthographies* —Winnipeg Art Gallery 1993—, donde la producción latinoamericana fue abordada como una trama imaginaria, dinámica y fragmentaria (Mesquita, 2006, pp. 330-331), a prueba de estereotipaciones. En el mismo tono, la tradicional asociación de ‘Latinoamérica’ y ‘latinoamericano’ con la militancia artística y política de izquierda desde los años 1960, ha sido criticada bajo argumentos como el de sostener estereotipos y reducir el arte a mero medio de transformación social, así como por ‘vaciar’ las experiencias militantes de contenidos aprovechables para las disciplinas del conocimiento (Piñero, 2011, p. 5).

Para el cambio de milenio, descálces estratégicos como los descritos han enriquecido estas escrituras. En efecto, iniciativas como *Los estudios de arte desde América Latina* —organizado por Rita Eder, UNAM 1996-2003— o la edición de Mosquera de *Beyond the fantastic* —Institute of International Visual Arts 1995— dan cuenta de cómo estas escrituras, comúnmente curatoriales, lograron posicionarse internacionalmente gracias a su “capacidad de agencia discursiva desde América Latina en los centros y semiperiferias artísticas” (Berríos, 2021, p. 30).

Perfilándose sobre el panorama arriba descrito, fueron principalmente los discursos curatoriales e historiográficos los que vieron en la vanguardia latinoamericana un medio efectivo para cuestionar y conceptualizar la historia latinoamericana del arte del siglo XX, estimulando así nuevas disputas heurísticas e ideológicas. Libros como *Del Di Tella a Tucuman Arde* —Ana Longoni y Mario Mestman, 2000— o *Vanguardia, internacionalismo y política* —Andrea Giunta, 2001— y exposiciones como *Heterotopías. Medio siglo sin lugar (1918-1968)* —curada por Olea y Ramírez— expresaron este remozado interés historiográfico y curatorial, asumiendo por ejemplo la periodización de la vanguardia vigente desde los años de 1970 y al mismo tiempo que proyectaron nuevas conceptualizaciones.

CONCEPTUALIZACIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA COMO MODALIDAD DE LA VANGUARDIA POLÍTICA

Esta actualización de los años dos mil extendió la trama histórica vanguardista desde la primera mitad del siglo XX —anclada en el muralismo mexicano, el modernismo brasileño y el concretismo

argentino, entre otras tendencias y movimientos— hasta al menos la década de 1970. Este proceso de actualización se organiza a partir de distintas escalas y extensiones, enfatizando sobre todo las perspectivas inter y extrartísticas que vinculan efectivamente al arte latinoamericano con los contextos sociales y políticos de la posguerra.

En general, estas escrituras comprenden el vínculo entre arte y política no como la subordinación de la primera a la segunda, ni como un programa o movimiento estético específico, sino fundamentalmente como aquellas relaciones que posibilitan un vínculo entre la obra y su contexto. Este giro en la trama provocó, por ejemplo, que una de las encarnaciones latinoamericanas clásicas de la relación arte-política —como es la oposición entre figuración y abstracción imperante desde los años 1950— perdiera terreno hacia el 2000 ante una ponderación de la experiencia contextualista, situándose la última actualmente como una perspectiva disciplinar gravitante.

Las conceptualizaciones actuales de la vanguardia artística como vanguardia política tienen su origen en los sesenta, cuando la Revolución cubana inflamó discursos y posiciones política y críticamente más radicales, insuflando además a la categoría de ‘izquierda’ de contenidos y acentos marcadamente antiimperialistas. A lo largo de esa década, las tensiones al interior de la izquierda regional afectaron las relaciones de militancia y pensamiento —o de política y estética— así como las condiciones de las autonomías artística y crítica, demandando y determinando nuevas nociones de compromiso entre otras urgencias coyunturales. Por su parte, el notable desarrollo entonces de las ciencias sociales, las humanidades y la comunicología latinoamericanas, en provecho de un mayor bagaje intelectual y político, estimuló la crítica, especialmente fortalecida con la semiología y el estructuralismo.

Entre los hitos institucionales más destacados de la década, a escala continental, se cuenta el Instituto Di Tella, cuya fugaz existencia en Buenos Aires niveló la escena argentina respecto de la euronorteamericana, posicionándose en la región gracias a un abundante programa internacional de becas y exposiciones. Desde allí, el crítico Jorge Romero Brest impulsó una agenda de orientación liberal, cosmopolita —vinculada de hecho a la Alianza para el Progreso— e incluso antiperonista, entre cuyos objetivos, por cierto, estaba la deslegitimación de la identidad de arte y política. Otro hito notable es Casa de las Américas, puntualmente su *Revista*, plataforma con que se esperaba compensar la inclinación excesivamente militante de la escena continental, abordando sus discusiones a partir de códigos críticos convencionales y según una ‘tercera posición’, definida por

Ángel Rama como una atenuación culturalista de las posiciones más politizadas (Marambio, s.f., pp. 40-43).

En un sentido más teórico, algunas propuestas contribuyen a definir estos objetos y problemas. Por ejemplo, Foster (2001) ha identificado esta emergencia contextualista en su paradigma o modelo etnográfico de las prácticas artísticas —que incluye necesariamente a las escrituras sobre arte—, según el cual los artistas asumen compromisos con una otredad que representan políticamente. Para el autor, es determinante en este contexto “el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y de que las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen” (p. 177). Sin embargo, desde la perspectiva contextual, arte y sociedad son indivisibles, de modo que no habría ni derivación ni subordinación entre ambas, así como tampoco cabría el prejuicio del arte no-europeo —en este caso, latinoamericano— como producido más cerca de ‘lo real’. La mencionada perspectiva apunta al arte como componente social activo, no solo como el resultado o la ilustración de los conflictos en lo social y político (Piñero, 2015, p. 227).

Ejemplo destacado de lo anterior sería, en primer lugar, la definición de vanguardia provista por Ana Longoni: manifestaciones y lenguajes críticos, situados históricamente en las distintas oleadas modernizadoras, que cuestionaron las formas y procedimientos socio-artísticos que “muchas veces fueron mucho más allá, al impugnar el sistema social y político vigente y al plantearse la articulación con los movimientos o proyectos emancipatorios” (Longoni, 2004, p. 6).

Con un aparato interpretativo genealógico, basado en nociones heurísticas como heterotopía o constelación, Mari Carmen Ramírez conceptualiza las vanguardias latinoamericanas sobre la conjunción de estética y política, expresada aquí como distintas modalidades de la modernización continental. Las últimas se han ido organizando desde fines de la década de 1910 y hasta el ocaso de la sesenta, según tanto premisas utopistas como al frenesí modernizador estructural (2000, p. 24), manifestándose finalmente en una implosión de rupturas radicales con la propia tradición vanguardista.

Por su parte, Andrea Giunta conceptualiza la vanguardia latinoamericana a partir de la irrupción de la realidad en la obra, suceso que advirtió sobre el potencial participativo de la última, suspendió la autonomía del arte y estimuló nuevas nociones prácticas en torno al espectador. Giunta agrupa algunos rasgos resultantes de este proceso, a saber, el carácter vanguardista crítico y resistente ante, por ejemplo, la espectacularización capitalista de la cultura; pero sobre todo la diseminación

de las fuentes, los referentes y narrativas de la historia modernista, y su transformación en una suerte de repositorio, combinable en cualquier contexto, con la consecuente indagación en este, crítica e investigativamente (Giunta, 2014, pp. 5-27).

Finalmente, Justo Pastor Mellado releva como uno de los elementos gravitantes en las vanguardias latinoamericanas la institucionalidad artística entendida desde una subordinación tácita del arte a la política, pues para él la institucionalidad política en todo momento condiciona la del arte. Esto se expresa además en que —en distintas circunstancias— el arte retoma su función ilustrativa, situación que demanda a su vez que, para superarla, la relación arte y política sea disuelta con un entendimiento de la segunda —dado el contexto— como “encubrimiento y retención de la mirada” (Mellado, 2017, p. 64).

Tomando en cuenta todos estos planteamientos, consideramos que la vanguardia artística como modalidad de la vanguardia política se sostiene conceptualmente en un reconocimiento de la autoconciencia realizada en la obra, tras irrumpir en esta la realidad con la que genera un doble vínculo de representación crítica. Con esta premisa, es posible ver históricamente cómo la vanguardia artística ha cumplido con funciones críticas y contribuido a distintos procesos políticos, problematizando, por ejemplo, el carácter ilustrativo de la obra, la presencialidad del arte y del artista, entre otros tópicos vanguardistas. Para las escrituras del cambio de milenio, los sesenta —inaugurados estruendosamente con la Revolución cubana— fueron vividos como el cénit vanguardista latinoamericano, el momento de una profunda alteración histórica que, entre otros efectos, inculcó entre los artistas un hondo sentido del compromiso y una concepción de la obra como instrumento revolucionario. A fines de la década, debido a la radicalización política, el arte dejó de ser exterior a la política —su mera ilustración, en términos prácticos— para representar una “fuerza activadora [...] capaz de contribuir al estallido” (Longoni, 2017b, p. 44).

A lo largo y ancho de este panorama escritural se alude permanentemente al pensamiento antiimperialista que, floreciente durante los sesenta, alimentó por entonces una comprensión del artista como sujeto colectivo, movido asimismo por una conciencia latinoamericanista. Sea como proceso, sea como acervo, el pensamiento antiimperialista ha sido indistintamente abordado como una nueva variable historiográfica y —aunque en términos generales— como una perspectiva teórica dominante sobre estas escrituras. Entre sus exponentes se halla Luis Camnitzer, quien desde su posición criticó la historia eurocentrada y progresiva y, en general, los medios de producción y distribución del conocimiento artístico (2009, pp. 40-41). Disciplinariamente, su obra artística y

teórica responde también a la separación entre vanguardismos artísticos y políticos acontecida tras el ocaso de las vanguardias históricas (Olmedo, 2017, p. 3).

A este respecto, Ana Longoni traza una genealogía semántica de vanguardia y revolución para la Argentina de posguerra: de constituir ambas una relación al inicio solo imaginable, dicha relación pasa a ser perentoria; luego, vanguardia y revolución representan términos equivalentes —‘vanguardia es revolución’— para finalmente incurrir en una falacia. Así, hay entre los términos una superposición —‘vanguardia es revolución’— y una transición —‘de la vanguardia a la revolución’—. La autora ha organizado esta genealogía a partir del segundo lustro de los cincuenta —su primera fase, por cierto—, época en que la vanguardia artística argentina se consideraba un motor de la revolución (Longoni, 2017b, p. 25).

En definitiva, las conceptualizaciones intrínsecas a las escrituras latinoamericanas sobre las vanguardias en América Latina, desde la década del dos mil, son el resultado de una inmersión del quehacer artístico en lo social. Esta conclusión, no obstante, tiene por clave de interpretación fundamental la conservación del estatuto artístico de la vanguardia artística, en tanto modalidad de la vanguardia política. En este sentido, no es que la vanguardia artística latinoamericana opere como una sustitución o relevo de la política. Más bien que, al comprender aquella como una modalidad de la última, es posible una lectura simultánea e indisoluble de sus dimensiones artística, social y política, manteniendo sus especificidades disciplinares.

TRES LECTURAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA COMO VANGUARDIA POLÍTICA

En esta última sección expondremos ejemplos específicos en base a lo planteado en el apartado anterior. Iniciaremos esta sección con el trabajo de Ana Longoni, especialista en las prácticas artísticas de la Argentina de los sesenta, quien carga políticamente estas últimas al identificarlas con los ‘grupos de choque’ que impulsaron de manera más o menos violenta la revolución; a la política asumiendo los ámbitos y procedimientos artísticos contemporáneo; y al desarrollo del experimentalismo involucrando —entre otros procedimientos y materiales— a la política (Longoni, 2017b, p. 21).

En efecto, una de las tesis historiográficas levantadas por ella señala que “en el campo de las artes plásticas, el surgimiento de las vanguardias tuvo una dinámica autónoma que, en todo caso, luego se articuló con las vanguardias políticas, llegando incluso a diluirse en ellas” (Longoni, 2004, p. 13). Este proceso inicia despuntando los sesenta con la idea de que “la vanguardia es leída como la

expresión decadente de la burguesía en descomposición”, para a fines de la década asumir que la vanguardia constituye “un paraguas [...], un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere defender como posición de valor” (Longoni, 2017b, p. 23).

A lo largo del proceso, Longoni nota cierta insistencia, una particularidad del arte argentino de entonces, por designar como ‘vanguardia’ a prácticas experimentales o innovadoras, costumbre que en el plano internacional ya resultaba anacrónica (Longoni, 2004, p. 5). Este desfase se expresaba también en que las prácticas de avanzada eran cuestionadas por la crítica local por no ser nuevas ni originales, por ‘no ser’ arte o por extranjerizantes o decadentes. A pesar de este ambiente y avanzando los sesenta, los experimentalismos fueron haciendo del arte un ámbito de novedad absoluta y del artista el forjador de un nuevo mundo (Longoni, 2017b, p. 33), mutaciones que facilitaron esta reactivación del concepto de vanguardia.

Longoni presta especial interés a lo que denomina ‘itinerario del 68’, proceso y escena consistente en activismos artísticos ceñidos a los principios de

Una acción artística que tenga la eficacia de un acto político, la violencia como generadora de nuevos materiales, la defensa de la especificidad artística, aún al margen de las instituciones artísticas, la apuesta por la ampliación del público hacia sectores masivos y populares. (Longoni, 2017b, p. 46)

En este itinerario, la obra intenta superar la representación para cuestionar la ideología burguesa, la institucionalidad y su propia materialidad. Es definido por Longoni como el tramo que la vanguardia recorre desde los cincuenta, cuando el concepto se volvió volátil, experimentando inicialmente un rechazo —por imperialista, enajenante, elitista y concretista— para posteriormente ser del interés de posiciones más receptivas, apoyadas las últimas en el entrecruce de cultura de masas, ciencias sociales y psicoanálisis, entre otros fenómenos y movimientos, que fue posible durante la década del sesenta.

Si bien la polémica en torno a la vanguardia no se agotó, las antiguas estéticas comprometidas fueron desplazadas por un arte ‘más contemporáneo’, a la par que doctrinas estética y políticamente más ortodoxas ganaban fuerza, enfatizando nociones como la de imperialismo cultural para criticar el núcleo modernizador del arte argentino. Dado este contexto se volvió común en el Partido Comunista de los sesenta la expulsión de sus artistas heterodoxos, disidencia que solía absorber la nueva izquierda, donde —por el contrario— eran rechazados el realismo socialista y la teoría del reflejo, y defendida la autonomía ante, por ejemplo, la injerencia burocrática ‘a la soviética’ (Longoni, 2004, pp. 99, 113 y 333; Longoni, 2017b, p. 23).

En adelante, según Longoni, algunos artistas colmaron la práctica vanguardista con contenidos particulares, por ejemplo Edgardo Vigo con su concepto de ‘revulsión’, que prescribe la representación y asume el arte como presentación de la realidad. Simultáneamente, una manifestación de esta relación entre arte y política fueron las pinturas de Ricardo Carreiras sobre la ocupación estadounidense de República Dominicana en 1965, que se caracteriza como una ‘transfiguración pictórica’ de la política, reemplazada poco años después por la acción directa. Al año siguiente, Carreiras acuñó su concepto de ‘deshabitación’, hito fundacional del conceptualismo argentino: la disposición de la obra como alteración del espacio y la percepción, con la intención de remecer el sentido común (Longoni, 2017b, pp. 24, 34 y 42).

Quien mejor encarnó el afán vanguardista en la Argentina de entonces, según Longoni, fue Óscar Masotta, que criticaba la ortodoxia artística expresada en la inmediatez de militancia y arte convencional, presente por ejemplo en el realismo socialista. El que él, mediando los sesenta, deviniera en happenista y artista de medios y se acercara al Instituto Di Tella, le valió el repudio de la izquierda ortodoxa, pues abrió una posibilidad incómoda para los parámetros del campo artístico de entonces, posibilidad que combinaba la experimentación formal con la teoría social (Longoni, 2017a, pp. 13-14).

En su intento por contrarrestar el sentido común izquierdista, Masotta contribuiría a que la vanguardia se pensase en un entrecruce de estructuralismo, semiología y comunicología, descartando el prejuicio sobre el pop estadounidense como superficialidad y exaltación de la masividad, atribuyéndole más bien una crítica del sensacionalismo, la tecnocracia y de la ignorancia de la sociedad estadounidense sobre su propia estructura. El pop, según él, no era devoto ni del objeto ni de la sociedad industriales: al contrario, contribuía con conocimientos mediales y semióticos eventualmente útiles a la desalienación (Longoni, 2017a, p. 25 y pp. 35-36).

Masotta emprendió una renovación del marxismo alentando un perfeccionamiento conjunto de praxis artísticas y políticas. En dicha línea hizo una serie significativa de aportes en el cruce interdisciplinar de arte y pensamiento, en su caso su propia investigación artística en lenguaje y comunicación. Siguiendo la tesis de Longoni, Masotta sostenía que la incesante sucesión de tendencias y objetos estéticos desde la posguerra complicaba las disciplinas competentes, quedando así demostrado que el arte supera la realidad, lo que a su vez auguraba una inminente revolución, no solo artística sino estructural (Longoni, 2017a, p. 37 y pp. 58-59).

Aunque indirectamente, la teoría masottiana impactó la escena argentina, especialmente con Arte de Medios, al grupo se le enrostró por su conceptualismo que males concretos como la miseria o la represión no fueran representados ni denunciados, ni en sus obras ni en las del vanguardismo en general. Desde una perspectiva constructivista, la acusación apuntaba a que estas eran sometidas al proceso de desmaterialización vanguardista, gracias al cual resistirían a la museificación y a la comercialización, persistiendo en la conciencia posrevolucionaria antes que en instituciones reaccionarias. Sin embargo, las nuevas disciplinas artísticas no lograron despertar el interés militante. Al contrario, la facultad medial para ‘generar acontecimientos’ —suscrita ya por estos conceptualismos— fue aprovechada por la industria cultural y el *establishment* argentinos de los sesenta y setenta. Este eventual fracaso de Arte de Medios se debió también a que la comunicología comprometida latinoamericana imponía una noción adorniana de recepción, que negaba toda perspectiva favorable al grupo, pues en sus obras el espectador pasaba de estar ‘frente’ a situarse ‘dentro’ de aquellas (Longoni, 2004, pp. 220 y 242-243; Longoni, 2017a, pp. 61-62).

Este desencuentro entre vanguardias política y artística obedecía asimismo a los prejuicios antivanguardistas comunes entre los militantes de izquierda, para quienes en general el trabajo teórico era contrario a la praxis. Este antivanguardismo suyo fue en realidad una versión de su antiintelectualismo, matizado por una veta populista —‘vanguardia elitista y antipopular’— y otra nacionalista —‘vanguardia extranjerizante’—. Masotta, al contrario, reivindicaba la praxis teórica, aunque él no calzara con los modelos convencionales del intelectual comprometido, inspirados en Sartre o Gramsci. Sobre este mismo desfase, hacia 1968, el vanguardismo dejaba de ser una ‘posición de valor’, y fue entonces cuando un sector de los artistas rompió con las instituciones del arte para estrechar vínculos con distintas estructuras políticas y sindicales, desplegándose una estética basada en la indivisión de acción política y artística, en la violencia como material de la obra y en la adopción artística de procedimientos típicamente guerrilleros (Longoni, 2017a, p. 62; Longoni, 2017b, p. 24, 44 y 47).

En definitiva, el ‘itinerario del 68’ de Longoni se estructura en torno a la relación que la vanguardia argentina sostuvo con la violencia, expresamente a partir de una estética de la violencia que reúne los siguientes rasgos y principios: 1) la experimentación es relegada a un segundo plano, pues una obra puede prescindir de aquella y ser aún más efectiva políticamente, incluso, porque en ocasiones la experimentación oscurece el mensaje; 2) el realismo es ajeno al arte, el arte no debe ser mimético, antes debe inscribirse en la realidad que es su materia; 3) el procedimiento artístico consiste en abordar metonímicamente la realidad, en recontextualizarla y otorgarle un estatuto

estético y; 4) el procedimiento artístico no efectúa una representación de la violencia, sino una representación del acontecimiento violento como acontecimiento estético (Longoni, 2004, pp. 405-406).

Además, a la estética de la violencia Longoni agrega otros rasgos específicos, de connotación más historiográfica, que atañen a la relación concreta de la vanguardia artística argentina con la política, a saber: 1) transitando desde la gráfica política a la acción artística, los artistas reniegan de su propia especificidad profesional y asumen las técnicas y estilos de las organizaciones militantes — volantes, afiches, grafitis, etcétera—; 2) una legitimación de la violencia como prerrogativa popular ante la violencia estatal y paramilitar. Asimismo, la violencia es considerada a partir de su costo en sangre, con la memoria de los caídos representada en cruces, tumbas, ataúdes, entre otras advocaciones; 3) es subyacente a todo el proceso una concepción del arte como concientizador ideológico y como pedagogía del espectador, subordinándose así el arte a la política y; 4) el período marca una saturación procedimental y terminológica del arte por las ciencias sociales, advertible en experiencias como *Tucumán Arde* o el Centro de Arte y Comunicación (Longoni, 2004, pp. 406-407).

El ‘itinerario’ proyectó la escena argentina desde la alternativa a la oposición política, no solo específicamente ante la institucionalidad artística, sino contra la dictadura de Onganía en su conjunto y el sistema capitalista en general. En tal sentido, el mencionado proceso implicó algunas superposiciones entre los horizontes modernizador y revolucionario en tres planos: 1) la relación entre modernización y vanguardia subyacente al campo artístico; 2) la radicalización del campo cultural y; 3) el enfrentamiento entre la dictadura y el bloque progresista. El ‘itinerario’ decretó finalmente la compatibilidad de vanguardias artística y política y el abandono de la primera para plegarse a la segunda. De este modo, un vacío de legitimidad se hizo sentir entre los intelectuales y artistas, quienes sucumbieron ante el antivanguardismo al repudiar su propio quehacer e identidad corporativa y al buscar legitimarse por fuera del campo cultural, equiparándose en su caso al sujeto popular y acoplándose a sus organizaciones.

Siguiendo esta línea, Longoni distingue tres modos de vinculación de los artistas con las organizaciones guerrilleras argentinas: 1) el ingreso a la militancia tras el cese artístico vanguardista; 2) las actividades típicamente artísticas como tareas militantes y; 3) la afinidad sin la militancia. Finalmente, tras el golpe de Estado perpetrado en 1976 no solo se acaba la utopía revolucionaria sino que también la vanguardia, por ejemplo con el retorno de los artistas a la pintura (Longoni, 2004, pp. 278-279, 305-306, 364 y 422-423).

La segunda conceptualización que ofrecemos son algunos textos de Gabriela Piñero, en torno a su lectura de Luis Camnitzer. El artista-teórico uruguayo es aquí situado como exponente de un latinoamericanismo clásico, centrado en la unidad del arte continental, marcado en su caso por la Revolución cubana y los movimientos políticos que le siguieron; arte latinoamericano que a partir de los mandatos ideológicos militantes —según la autora—, erró al transformar algunas de sus prácticas artísticas en “anhelos totalizadores que terminaron plasmándose en estereotipos” (Piñero, 2015, p. 21). Dichas prácticas se caracterizaron por expresar una búsqueda identitaria que aunó elementos tales como “el folklore, la religión, el ambiente físico o la historia” (Piñero, 2015, p. 21), elementos que a la larga definieron un tipo muy distintivo de arte militante. Por el contrario, Camnitzer sostuvo desde los sesenta un proyecto teórico enfocado en el ‘potencial comunicacional’ y la ‘referencialidad’ del contexto conceptualista, inserto el último en una sociedad periférica, proyecto que definió el objeto artístico más en base a su función que a su estilo, cargándose además políticamente. El concepto camnitzeriano de lo contextual, de hecho, es de resistencia y se basa en la correspondencia entre determinada obra y la sociedad que la produce-recepciona.

El objetivo primordial tras la acuñación del concepto de lo contextual, por parte de Camnitzer y su círculo, fue el de sustraerse de la idea de arte conceptual, constitutiva de la escena euronorteamericana que, para el artista-crítico, parecía demasiado formalista e ignorante del potencial político del arte (Piñero, 2015, p. 216). Según la postura camnitzeriana, el valor definitivo de una obra debe ser sopesado exclusiva y necesariamente por el contexto que la ha producido, criterio que a su vez se relaciona con la crítica también camnitzeriana al sistema de valoración hegemónico, por oscurecer precisamente la especificidad regional de las artes (Piñero, 2015, p. 214). Razones como las anteriores han llevado al artista-crítico a subordinar el arte a la articulación de un mensaje y a adoptar un concepto *ad hoc* de Latinoamérica —como “una comunidad política marcada por una experiencia colonial compartida” (Piñero, 2015, p. 228)—, así como a afirmar posiciones tercermundistas o afines a los movimientos de liberación nacional. En última instancia, este es a grandes rasgos el marco referencial en que Camnitzer basa su apuesta contextual.

A partir de lo anterior —aunque en este caso, con énfasis historiográfico—, Piñero destaca algunos puntos de este pensamiento. Por ejemplo, su lectura contextual de la relación de figuración y abstracción, que había sido transformada bajo la Guerra Fría en la dicotomía ideológica de, por una parte, la abstracción asociada a Occidente, a la democracia y la decadencia burguesa y, por otra parte, el realismo identificado con el totalitarismo y la utopía socialista. Contra esta dicotomía, Camnitzer sostiene que el arte latinoamericano ofrece una variedad de experiencias inclasificables,

por ejemplo la de los muralistas mexicanos o del también uruguayo Joaquín Torres García. El artista-crítico sostiene además que al volverse multi o transdisciplinario, el arte latinoamericano trascendió la sola dimensión estética para insertarse igualmente en las dimensiones política y comunicativa. Demostraciones de lo anterior son para Camnitzer su propio interés por las vanguardias históricas y la poesía latinoamericana de los sesenta, así como la irrupción de MLN-Tupamaros en el panorama uruguayo y continental (Piñero, 2015, p. 230).

A propósito, la reconocida identificación de Camnitzer con Tupamaros es comparable al trance de politización de la vanguardia argentina, analizada anteriormente por Longoni. No obstante, al señalar la guerrilla uruguaya como un hito conceptualista, el artista-teórico sienta algunos precedentes particularmente originales: uno es el *continuum* arte-política-sociedad bajo el principio del arte como instrumento de lucha; otro es historiográfico, pues esta genealogía suya, que combina indistintamente arte y política, evita la asimilación del arte latinoamericano bajo la autorreferencialidad conceptualista anglosajona (Piñero, 2015, p. 233).

De esta manera, Piñero defiende con Camnitzer la indisolubilidad de arte y sociedad desde lo político, puntualmente la heterogeneidad constitutiva de las experiencias conceptualistas latinoamericanas, donde convergen indistintamente arte, literatura, política y pedagogía, entre otras disciplinas. Concluyendo, Piñero sostiene que Camnitzer contribuyó a reemplazar la “genealogía básicamente formalista (abstracción–minimalismo–arte conceptual)” de la posguerra por una genealogía especialmente pensada para la escena latinoamericana, “que descarta la autorreferencia artística y su desarrollo evolutivo” (Piñero, 2017a, p. 229).

Una tercera y última conceptualización es la que desarrolla Ivonne Pini. La investigadora afronta la historia de los conceptualismos que se desenvuelven desde mediados de los sesenta, particularmente en Colombia. Para ella, en el sistema ‘global’ —entiéndase por la triangulación de Europa, EE. UU. y América Latina— los conceptualismos latinoamericanos ostentan una particularidad distintiva: se volcaron en su momento, y en general, a lo político y lo social, tanteando artísticamente situaciones que suspendieran el funcionamiento social convencional, descartando de este modo los ‘problemas tautológicos’ que ocuparon mucho más frecuentemente a los conceptualismos euronorteamericanos (Pini, 2005, p. 181). Lo anterior se plantea puesto que en algunos países de América Latina cundió la vinculación simultánea de arte, política y sociedad, no a partir de una estética testimonial sino de otra, enfocada en procesos. Esta situación implicó una

suspensión de la ‘distancia racional’ y la legitimación de la dimensión subjetiva de la política, de las facultades heurísticas de la práctica y del arte político en general (Pini, 2005, p. 181).

Es con esta imbricación de arte, política y sociedad que Pini reinterpreta el debate en torno del binomio local/internacional, cuya articulación —a partir de las relaciones tendidas entre escenas nacionales y cosmopolitas, por ejemplo— se vuelve un tema cada vez más relevante para los artistas de entonces. Esta observación se vincula asimismo con los problemas identitarios que enfrenta el latinoamericanismo artístico posterior a la Revolución cubana, pues al fragor de un intenso debate en torno a lo nacional-continental-internacional, se “añaden problemas políticos, propuestas anticolonialistas, reivindicaciones raciales y culturales que hunden sus raíces en el pasado indígena o africano, además de pretensiones de arte puro” (Pini, 1997, p. 113).

Respecto puntualmente de Colombia, Pini señala que la escena comprometida de los sesenta tuvo su implicación contextual local en la violencia política e internacional en un movimiento continental de denuncia. En general, aquella se volcó a la gráfica y a consignas revolucionarias, antiimperialistas y populares, aunque también albergó un arte político y social ajeno a esta retórica, cuya obra paradigmática es *La violencia* de Alejandro Obregón. Bajo este contexto, hubo resistencia a incorporar nuevos conceptos, como quedó de manifiesto tempranamente, por ejemplo, durante la primera exhibición conceptualista en el país, organizada por el MAMBO, vandalizada por estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia en una actitud típica de la historia de los conceptualismos latinoamericanos: la indignación y el recurso de la violencia (Pini, 2005, pp. 182-183).

Pini sitúa las primeras discusiones sobre arte político a inicios de los setenta. En su desenvolvimiento influyeron notoriamente las bienales, particularmente la Coltejer, donde artistas y público accedieron por primera vez en la historia del arte colombiano a propuestas como el cinetismo, informalismo, pop y conceptualismo. En adelante, algunos hitos de este proceso son el XXI Salón de Artistas Colombianos (1970), donde se discutió la efectividad política del arte testimonial y tradicional, o la premiación en la Bienal Coltejer de 1970 de *Hectárea de heno*, obra de Bernardo Salcedo, precursor del conceptualismo colombiano. Del XXII Salón (1971) se concluyó asimismo que las tendencias vanguardistas no lograban superar al arte tradicional, ocasión en que Romero Brest —jurado invitado al Salón— se lamentó de la baja calidad de las obras y de la crisis de las antiguas técnicas, que aún no daba paso a un dominio de las nuevas. Finalmente, el XXIII Salón (1972-1973) definió la categoría de ‘arte político’ para evitar el panfleto y simultáneamente incorporar

la tradición figurativa. Pini plantea que avanzando la década, la discusión fue copando también el medio crítico, donde se sostuvo por ejemplo que, para consolidar una concepción social del arte latinoamericano, era fundamental una teorización de la realidad continental y un mejor dominio de las facultades artísticas para intervenir socialmente (Pini, 2005, pp. 185-189 y 191).

En el arte político colombiano se distinguen dos tendencias principales plenamente delimitadas a fines de los setenta: una primera dominada por una concepción figurativa y funcional al contexto de extrema violencia que justificaba un arte testimonial y afín a la ‘pobreza’ contextual, y otra centrada en el ‘arte como idea’ que critica la historia del arte en un sentido sociopolítico.

La primera tendencia demandaba justamente una obra serializada que facilitara la comunicabilidad y el acceso a las artes tradicionales. Uno de sus máximos exponentes fue Gustavo Zalamea —que logró proyectarse más allá del testimonio y la denuncia—, quien de todos modos reconocía que el arte político terminaba en propaganda, perdiendo luego la imagen artística su efectividad política. Otro hito de la tendencia es *Graficario de la lucha popular en Colombia* (1977), publicación que cumple el mandato gráfico militante de expresar la indignación del artista (Pini, 2005, pp. 194-195 y 197).

La segunda tendencia combinaba técnicas tradicionales y nuevas y amplió la sensibilidad, cuestionando los criterios de comunicación y apreciación, el binomio arte-vida, la autonomización, institucionalidad y el abordaje de lo público. Su sintonía con el vanguardismo latinoamericano radicó —entre otros puntos comunes— en que ni la escena colombiana ni la latinoamericana se vieran sometidas a la tautología típica de los conceptualismos euronorteamericanos, pues en ambos casos “los trabajos no reflexionaban [...] sobre el arte hablando de sí mismo sino sobre el contexto que lo generaba” (Pini, 2005, p. 199).

En la misma línea, Pini destaca la crítica del movimiento colombiano a la noción convencional de compromiso, por moralizante y contraria a un arte libre de didactismos, del testimonio o del imperativo representacional, impugnado el último puntualmente con indagaciones conceptuales y materiales que incluían la realidad misma. En su propuesta, el conceptualismo colombiano fue marcadamente ideológico, desarrollándose —ya a inicios de los ochenta— en obras contextualmente constituidas y articuladas según un robusto sentido de correlación e intervención con lo inmediato. En sintonía asimismo con el panorama latinoamericano, sus violentos y autoritarios escenarios nacionales —incluyendo el colombiano, por supuesto— estimularon a diversos actores a retomar el problema de la subjetividad *versus* la racionalidad artística, aspirando desde el

conceptualismo a un arte como lenguaje y como superación de la representación, contribuyendo por este medio al fortalecimiento de una ‘cultura de la resistencia’, sobre un nuevo abordaje del complejo arte-política (Pini, 2005, pp. 198-205).

CONCLUSIONES

A las escrituras latinoamericanas sobre artes les interesa indagar desde nuevas perspectivas en las singularidades de las vanguardias de la región, pues estos fenómenos artísticos fueron desatendidos con anterioridad por la reflexión crítica, historiográfica y/o teórica. En este sentido, este artículo ha abordado distintas conceptualizaciones y perspectivas en torno a las vanguardias artísticas latinoamericanas, relevando sobre todo las condiciones contemporáneas —históricas, disciplinares, conceptuales, etcétera— que desde los años dos mil han posibilitado este nuevo entramado interpretativo, donde lo político juega un rol decisivo.

En concreto, la comprensión de estas vanguardias como una modalidad de la vanguardia política ostenta un rendimiento analítico que, por un lado, reconoce las innovaciones artísticas de las prácticas aquí reseñadas y, por el otro, enlaza las prácticas con sus contextos de origen y productivos, que por cierto determinan la posibilidad de las mismas. Como hemos expuesto, este posicionamiento estratégico de las escrituras a través de la conceptualización de la vanguardia artística como modalidad de la vanguardia política ha ampliado las tramas historiográficas, particularmente porque los enfoques investigativos, curatoriales y críticos recientes incorporan las experiencias artísticas y extrartísticas a través del paradigma contextual provisto justamente por las vanguardias artísticas.

Cabe destacar que si las propuestas revisadas condensan una elaboración teórica de largo alcance y profundidad, es gracias al reconocimiento de la especificidad de las vanguardias artísticas latinoamericanas, condición que ha exigido una comprensión contextual que incorpore dimensiones puntuales como el pensamiento antiimperialista, las dinámicas centro-periferia y, por sobre todo, la relación de arte y política, elementos todos que —en tanto vectores—flanquean las prácticas vanguardistas al menos desde los años sesenta.

Esto último resulta fundamental para comprender las conceptualizaciones contemporáneas de las vanguardias artísticas latinoamericanas, ya que plantean axialmente las condiciones específicas de su desarrollo en el continente, las que claramente generan una distancia con las conceptualizaciones tradicionales que se plantearon, de forma contradictoria en los años sesentas

latinoamericanos y que han sido, hasta el momento, las dominantes conceptuales y analíticas para el fenómeno vanguardista en América Latina.

RECONOCIMIENTOS

Este artículo es resultado del proyecto ANID-Fondecyt de Iniciación N° 11220378 “Vanguardias artísticas latinoamericanas en la escritura sobre artes plásticas y visuales desde América Latina: caracterizaciones, conceptualizaciones y genealogías (1960-2015)”.

REFERENCIAS

- Barriandos, J. (2013). O sistema internacional da arte contemporânea: universalismo, 'colonialidade' e transculturalidade. *Arte & ensaios* 25(25), 177-183.
- Berríos, P. (2021). Apuntes sobre el neoextractivismo artístico en América Latina. *INDEX. Revista de arte contemporáneo* (11), 25-38. <https://doi.org/10.26807/cav.vi11.363>
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC.
- Crousier, E. (2020). De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones. *Artelogie* (15), 1-14. <https://doi.org/10.4000/artelogie.4962>
- Enwezor, O. (2002). *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*. Wilhelm Fink
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57-82. <https://doi.org/10.1353/ral.2003.0097>
- Flores, V. y Mariña, A. (2001). *Crítica de la globalidad. Dominación y liberación en nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Longoni, A. (2004). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, A. (2017a). Óscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta. En A. Longoni (Ed.), *Óscar Masotta. Revolución en el arte* (pp. 7-67). Mansalva. <https://doi.org/10.15804/sal201701>
- Longoni, A. (2017b). Vanguardia y revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. *Sztuka Ameryki Lacinskiej*, 7(37), 19-55. <https://doi.org/10.15804/sal201701>
- Marambio, M. (s.f.). Marta Traba: diálogos entre teoría social y crítica artística en América Latina durante los setenta. *Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano*, (20), 36-55. <https://cutt.ly/Dec6S7ln>

► **Artículos:** La vanguardia artística como vanguardia política en las escrituras latinoamericanas...

- Marchart, O. (2020). The globalization of Art and the "Biennials of Resistance": A History of the Biennials from the Periphery. *OnCurating*, (46), 22-29. <https://cutt.ly/iee6JdsD>
- Mellado, J. P. (2017). Crítica visualidad infraestructura. *justopastormellado*. <https://cutt.ly/Jee6Lhpg>.
- Mesquita, I. (2006). Cartografías. En K. Power (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* (pp. 319-336). Fundación César Manrique.
- Morais, F. (1990). *Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo transitorio*. Casa de las Américas.
- Mosquera, G. (1995). Introduction. En G. Mosquera (Ed.), *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* (pp. 10-17). Institute of International Visual Arts.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Exit.
- de la Nuez, J. L. (2020). Un momento relevante en la historia de la crítica artística latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: el simposio de Austin (1975). *Revista de Historiografía*, 17(33), 83-107. <https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5486>
- Olmedo, C. (2017). Didácticas de la liberación: el artista latinoamericano, su colonialidad y proyecto emancipatorio en el pensamiento de Luis Camnitzer. *Alzaprima*, (10), 10-23. <https://cutt.ly/aeYCiNSp>
- Olívar, D. (2014). Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta. *Semiósfera*, (2), 172-195. <https://cutt.ly/see6XwUm>
- Pini, I. (1997). Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. *Ensayos: historia y teoría del arte (Bogotá)*, (4), 99-113. <https://cutt.ly/uerqARDW>
- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a la de los ochenta). *Ensayos: historia y teoría del arte (Bogotá)*, (10), 178-212. <https://cutt.ly/merqSrgM>
- Piñero, G. (7-9 de septiembre de 2011). Una mirada desde el "sur": "Ante América" y "Cartographies" en la construcción del arte "latinoamericano" [Ponencia]. IV Jornadas Hum.H.A. Bahía Blanca, Argentina. <https://cutt.ly/nerqHTB5>
- Piñero, G. (2014). Políticas de representación / políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(104), 157-186.
- Piñero, G. (2015). Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría de Gerardo Mosquera. *Caiana (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)*,(6), 18-32. <https://cutt.ly/DerqKYZT>
- Piñero, G. (2017a). Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica de Luis Camnitzer. *De Raíz Diversa*, 2(4), 211-241. <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2015.4.58535>
- Piñero, G. (2017b). La impugnación del canon: los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina. *Americania*, (5), 243-268. <https://cutt.ly/merqLcOf>
- Piñero, G. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctvj7wn2n>

- Ramírez, M. (1996). Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. En B. Ferguson, R. Greenberg y S. Nairne (Eds.), *Thinking about Exhibitions* (pp. 21-38). Routledge.
- Ramírez, M. (2000). Reflexión heterotópica: las obras. En H. Olea y M. Ramírez, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar* (1918-1968) (pp. 23-43). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Serviddio, F. (2019). Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA. *A Contracorriente*, 16(3), 375-402. <https://cutt.ly/5erqZ7yQ>