

## CRÍTICA DE ARTE Y GUERRA FRÍA EN LA AMÉRICA LATINA DE LA REVOLUCIÓN

Andrea Giunta  
Universidad de Buenos Aires

**Ponencia presentada en la sesión anual del seminario internacional "Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas" dirigido por la Mtra. Rita Eder y organizado por la UNAM y The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, 8 al 21 de octubre de 1999.**

La idea de "centros internacionales", o de un arte "universal" que sostenía Gómez Sicre desde la OEA, puede hacernos pensar en intercambios simétricos en los que se diluyen las conocidas relaciones de poder. Intercambios culturales y acuerdos políticos son dos de las formas en las que esas relaciones pueden materializarse. Tal es la línea de argumentación que sostiene la tradición liberal de la ética internacional hasta el presente<sup>1</sup> que ve en este tipo de programa un modo para reforzar la paz y la seguridad internacional en la post guerra fría<sup>2</sup>.

Como señala Martin J. Medhurst, la guerra fría fue una guerra de palabras, imágenes y acciones simbólicas, y el discurso retórico fue una de sus más preciadas armas de combate. Un discurso intencionalmente diseñado con el objeto de lograr determinados efectos ante determinadas audiencias<sup>3</sup>. Una guerra de metáforas entre las que se establecieron sistemas de identificación. Las imágenes del arte, tanto como sus instituciones y discursos legitimadores, también formaron parte de esta guerra en la que el poder simbólico fue un terreno permanentemente disputado. En este sentido, el término "internacionalismo", en la escena artística de postguerra, más que intercambio, significó éxito de un modelo estético sobre otro, y este modelo estuvo representado, fundamentalmente, por el arte abstracto, entendido como el antagónico absoluto de "realismo" socialista y fascista<sup>4</sup>. El enfrentamiento entre realismo y abstracción no fue sólo una batalla entre artistas que se disputaban el terreno de la legitimidad y del reconocimiento; fue también la representación en imágenes del enfrentamiento entre dos bloques en el que cada uno se convirtió en el protagonista,

---

<sup>1</sup> Cf. M.J. Smith, "Liberalism and international reform", en T. Nardin y D. R. Mapel (eds.), *Traditions of International Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

<sup>2</sup> Tal es, por ejemplo, la posición que sostiene Kjell Goldmann en *The Logic of Internationalism. Coercion and Accomodation*, London y New York, Routledge, 1994.

<sup>3</sup> Martin J. Medhurst, "Rethoric and Cold War: A Strategic Approach", en Martin J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander and Robert L. Scott, *Cold War Rethoric. Strategy, Metaphor, and Ideology*, New York, Connecticut y London, Greenwood Press, 1990, p. 19.

<sup>4</sup> Cf. Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1979," en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, The Bronx Museum and Harry N. Adams, Inc., 1988.

promotor y defensor de uno u otro estilo. En esta batalla de representaciones, algunas palabras jugaron un papel clave. Es sabido todo lo que significó el concepto de "libertad" en su asociación con el arte del mundo "libre" u "occidental", sobre todo cuando se la utilizaba para contraponer sus representaciones artísticas a las del mundo carente de libertad representado por la Unión Soviética y el comunismo.

Lo que podemos preguntarnos es cómo se constituyó y cómo funcionó el mapa de poder subyacente al uso aparentemente neutro de estas categorías y cómo comprometió los circuitos del arte latinoamericano en los años sesenta, momento en el que esta parte del continente tuvo un rol importante en la dinámica de la guerra fría.

¿Hasta qué punto un término en apariencia poco connotado y neutral, en el que parecerían disolverse las tradicionales dicotomías (este-oeste, primer mundo-tercer mundo, desarrollo-subdesarrollo, centro-periferia), llegó a formar parte del aparato ideológico de un programa imperial articulado en el contexto de la Alianza para el Progreso y de la revolución cubana durante los años sesenta? Los distintos usos y significados que se asignaron a esta palabra-clave (o *keyword* en términos de Raymond Williams<sup>5</sup>), permiten comprender algunas de las formas que las relaciones culturales entre centro y periferia asumieron en el campo artístico latinoamericano durante los años sesenta. Al examinar el campo semántico de este término en el contexto de la crítica norteamericana del arte latinoamericano durante el período que analizamos, las prácticas discursivas que se articularon en torno al concepto de internacionalismo y la diseminación de sus significados, podemos ver cómo fue configurándose la perspectiva norteamericana respecto del arte latinoamericano y qué rol jugaron las artes visuales en el mapa del poder cultural de occidente en un momento en el que, después de la revolución cubana, Latinoamérica entraba a la historia mundial como un espacio atravesado por conflictos que repercutían en la dinámica del poder internacional. En este contexto, un término como internacionalismo se constituyó en un lugar productivo y denso de articulación del discurso colonial en relación con el arte contemporáneo, llegando a convertirse en un lugar desde el cual es posible comprender cómo se produce la construcción imaginaria de Latinoamérica, en su *locus* de enunciación<sup>6</sup>. Las disputas trabadas en torno a la definición y a la aplicación de este término permiten analizar su uso instrumental y considerarlo como una de las estrategias del discurso colonial. Entendido como un lugar epistemológico, este término permite también introducirse en los desplazamientos y las reconfiguraciones de las relaciones de poder en el campo artístico internacional durante los años sesenta.

Para las nuevas instituciones artísticas latinoamericanas, adquirir el rango de internacional no era un

<sup>5</sup> Cf. Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1985.

<sup>6</sup> Cf. Walter Mignolo, "Are Subaltern Studies Postmodern or Postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural Locations", *Dispositio/n* XIX, 46, University of Michigan, pp. 45-73, p. 55.

problema demasiado complicado, que exigiera la definición de un estilo específico. La cuestión pasaba, fundamentalmente, por lograr el reconocimiento de las producciones locales en los centros hegemónicos, y esto tenía más que ver con la posibilidad de establecer una red sin centros y periferias, en la que las producciones artísticas circularan con la misma falta de impedimentos que se pretendía para las inversiones económicas. Para las instituciones argentinas, por ejemplo, el estatuto "internacional" se lograba a partir del reconocimiento del nuevo arte argentino, producción que ya no era sentida como una copia anacrónica y deslucida, sino como expresión de la más absoluta vanguardia, producida al mismo tiempo y con la misma carga de originalidad que en los tradicionales focos de creación artística. El problema central era que las instituciones más prestigiosas del circuito mundial reconociesen esto. La crítica norteamericana, sin embargo, no se mostró dispuesta a conceder el pasaporte internacionalista con tanta facilidad.

En 1959, poco después de finalizada la gira que mostraba el "triunfo" de la nueva pintura norteamericana en ocho países de Europa<sup>7</sup>, se inauguraba en los Estados Unidos un conjunto de exposiciones que mostraba distintas expresiones del arte de América Latina. Durante los meses de verano, y en relación con los juegos panamericanos, se organizaron en las ciudades de Chicago, Denver y Dallas tres Festivales de las Américas, en los que tuvieron un fuerte protagonismo las exposiciones de arte<sup>8</sup>. Si bien esta orquestada reunión cultural no dejaba de vincularse a la ola de inversiones que se estaba produciendo en varios países latinoamericanos, lo cierto es que todas estas exposiciones estaban llevando a diversas instituciones

---

<sup>7</sup> La exposición era *The New American Painting* y fue organizada por el International Program del MoMA de Nueva York, bajo los auspicios del International Council de este mismo museo. Entre 1958-1959 se presentó en museos de Basilea, Milán, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París y Londres.

<sup>8</sup> Las actividades y las exposiciones fueron: en Chicago, huésped de los juegos Panamericanos, se organizó entre agosto y septiembre el Festival de las Américas que reunió actividades representativas de Canadá, los Estados Unidos, América Central y el Caribe; los museos y galerías de la ciudad planearon exhibiciones y hubo también presentaciones de arquitectura, música, teatro, cine, literatura y educación a fin de introducir a los ciudadanos de Chicago al arte y la cultura de Canadá y América Latina. El Museo de Arte de Denver, por su parte, abrió en septiembre una exhibición que coincidía con la séptima convención nacional de la UNESCO, titulada *Latin América - Then and Now*, en la que se mostró arte precolombino y colonial de América Central y del Sur, junto a trabajos contemporáneos de artistas latinoamericanos. En Dallas, finalmente, se presentó una profusa actividad que, con el título de *South American Fortnight*, reunió exhibiciones y actividades culturales con la visita de celebridades de los países de Sudamérica. En esta se presentó una exposición de arte contemporáneo organizada por José Gómez Sicre en el Museum of Fine Arts y también una colección de arte folklórico sudamericano reunida por Grace Line colocada en el negocio de Neiman-Marcus. Esta última reunión contaba también con almuerzos, cenas y bailes en honor de los Embajadores de Sudamérica presentes en la reunión en la que, por cierto, también se realizaba un foro organizado por las revistas *Visión* y *Time-Life International*, con programadas charlas de distinguidos hombres de negocios de Sudamérica. Como vemos, las iniciativas económicas y culturales avanzaban, desde un principio en un fraternal abrazo.

de los Estados Unidos obras latinoamericanas de diferentes países y épocas en una intensidad que, prácticamente, no tenía precedentes. Ante esta invasión de imágenes la revista de artes visuales *Art in America* dedica un *dossier* completo al arte de esa región del planeta que al parecer se encontraba en un momento de renacimiento:

This year, possibly more than any previous period, has brought an intense interest in all things Pan American. The recurrence of the word "Renacimiento" in South America periodicals confirms our awareness of a regeneration, perhaps a true Renaissance, of the American arts at this time<sup>9</sup>.

El artículo intentaba una revisión del lugar que hasta entonces había ocupado Latinoamérica en la escena artística de occidente, y a este fin hacía desde el comienzo un completo replanteamiento del significado tradicionalmente asignado en los Estados Unidos a la palabra "América":

This Pan American issue of *Art in America* reflects an editorial definition of American art in terms of the entire Western Hemisphere. We do not interpret America as synonymous with the United States. America is all the land stretching from Canada's bleak Arctic Circle to the southernmost tip of the Tierra del Fuego. It embraces the 50 United States from Alaska to Florida, all of the Caribbean, and Central and South America<sup>10</sup>.

Esta resemantización de los términos implicaba la voluntad de rediseñar también el mapa del poder. América no eran los Estados Unidos, sino un continente integrado, en pie de igualdad, por un conjunto de naciones. En esta nueva mirada estaba también implícita la reconsideración del arte de esa parte del continente que, sobre todo después del éxito del expresionismo abstracto, había sido relegado a un segundo y deslucido plano. Ante el despliegue de imágenes que estas exhibiciones proponían y frente a las cuales había que expedirse, la revista optó por buscar impresiones entre los asistentes preguntándoles qué diferencias encontraban entre el arte de América del Sur y el de América del Norte. Las respuestas fueron sorprendentes para los editores:

Their comment focused on the striking lack of basic differences, the extraordinary coincidence of approach and style.

The fact that the idiom throughout the entire Western Hemisphere is so clearly related proves how close are the ties that bind all the Americas together. As the world shrinks and in truth becomes "one world," art will increasingly be accepted as a universal language<sup>11</sup>.

Esta idea de unidad continental demostrada desde la "extraordinaria" coincidencia de estilo, no hacía más que

<sup>9</sup> Editorial, "Where is America?", en *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p.20

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

reproducir la idea de unidad mundial constituida, por supuesto, desde la perspectiva y los intereses de la hegemonía norteamericana. Un mundo, un estilo, un lenguaje, que se definían desde un único poder regulador. Esto no era más que la reconfirmación de los fundamentos ideológicos que habían legitimado la primera arremetida del internacionalismo en plena guerra mundial, cuando aparece el popular libro de Wendell Willkie -*One World*- publicado después de la gira mundial que éste realiza con la aprobación de Roosevelt en 1942<sup>12</sup>.

Los aspectos destacados por la revista señalaban un punto de inflexión en la valoración del arte latinoamericano dominante en los años cincuenta. Después del éxito que los artistas mexicanos habían tenido en los Estados Unidos durante los años treinta, en el momento de máximo apogeo del muralismo, el arte norteamericano había elaborado su proyecto modernista eliminando todo aquello que no permitiera entender las formas como lo que estas finalmente "debían" ser, puras formas, sin narrativismos, indigenismos y, por supuesto, sin contenidos sociales. En este proceso de autoconstrucción de la historia del arte norteamericano éste había expurgado su propio pasado y el pasado de los artistas que ahora integraban el nuevo panteón del arte moderno representado por el estilo del expresionismo abstracto (Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Hans Hofmann, etc.). Estos artistas, algunos de los cuales habían estado vinculados a los muralistas mexicanos y a su ideología política<sup>13</sup>, que habían participado del Federal Art Project dependiente de la Work Progress Administration implementado en 1935 durante el New Deal (como Gorky, Pollock, de Kooning, Baziotes, Gottlieb, Rothko, Guston), y que habían sido simpatizantes del Partido Comunista, eran ahora los representantes de la última vanguardia que había generado occidente. Artículos como "On the Fall of Paris" de Harold Rosenberg<sup>14</sup> o "The Decline of the

---

<sup>12</sup> Entre 1941 y 1943, en tiempos de Roosevelt, Estados Unidos abandona su tradicional aislacionismo. Como señala Serge Guilbaut, nacionalismo e internacionalismo fueron, en una contradicción sólo aparente, dos preocupaciones coexistentes en los EE.UU que se sentían guardianes de la paz mundial y líder indiscutido del mundo. Es en estos años cuando surge el debate en torno al internacionalismo, más o menos nacionalista según cuáles fuesen sus fundamentos ideológicos, y cuyas matrices ideológicas también filtrarán los discursos relativos a América Latina en un momento de amenaza comunista como el que había abierto la revolución cubana. Cf. Serge Guilbaut, *How New York....*, op. cit., pp. 61-62.

<sup>13</sup> Además de los murales y de la actividad que habían desarrollado en Estados Unidos en los años treinta, cuando las dificultades durante el régimen conservador de Calles llevó a los muralistas a trabajar en los Estados Unidos (Diego Rivera pintra murales en San Francisco y Detroit, Orozco en Pomona College de Claremont (California), y en la biblioteca de Dartmouth College (Hanover, New Hampshire); y Siqueiros enseña pintura al fresco en la Escuela de Arte Chouinard de Los Angeles y en 1936 organiza el Taller Experimental en Nueva York del que participa Jackson Pollock), también varios artistas norteamericanos (como Lucienne Bloch, Marion Greenwood o Philip Guston) realizan murales en los Estados Unidos.

<sup>14</sup> Harold Rosenberg, "On the Fall of Paris." *Partisan Review* 7, núm. 6, diciembre de 1940, pp. 440-48.

Cubism" de Clement Greenberg<sup>15</sup>, formaron parte del aparato ideológico que contribuyó a distribuir por el mundo la convicción de que París no era ya el centro artístico de occidente y que éste se encontraba ahora en Nueva York.

Los artistas de la famosa "Action Painting" habían elaborado un lenguaje que erradicaba todo vestigio de la contaminación con el compromiso y la política que había caracterizado el arte norteamericano del período de la Depresión<sup>16</sup>. El verdadero arte era aquel que se expresaba por medio de formas que evitaban toda peligrosa vinculación con la retórica social.

En el proceso de construcción del relato de la historia del arte norteamericano, Clement Greenberg, aunque no fue la única figura que trabajó en este sentido, fue la más radicalizada y la que más influencia tuvo en la crítica y en la enseñanza artística norteamericana posterior. "Avant-Garde and Kitsch" (1939), "Towards a New Laocoonte" (1940), "'American Type' Painting" (1955), o "Modernist Painting" (1960)<sup>17</sup>, son algunos de los artículos en los que se define la trayectoria de Greenberg desde un trotskismo teñido de cierta crítica social, a la especialización en la crítica de arte (definida por el purismo y los intereses especializados) que llegó a integrarse positivamente en la retórica de la guerra fría. La definición del modernismo como proyecto autocrítico articulado en torno a un conjunto de prácticas irreductibles a otras, se inscribe plenamente dentro del proyecto de la civilización occidental y de la tradición estética establecida por Kant y la Ilustración. Greenberg enfatiza la idea de continuidad y de tradición (una tradición que para el modernismo podría comenzar en Courbet o en Manet) que establece un orden de hallazgos y transformaciones en el que una expresión supera a otra. Este énfasis en la continuidad fue un elemento central en la argumentación que proponía a los

---

<sup>15</sup> Clement Greenberg, "The Decline of the Cubism," *Partisan Review* 15, no. 3, marzo de 1948, pp. 366-69.

<sup>16</sup> Para alguien como Irving Sandler, que escribe un libro con un título tan significativo como *The Triumph of American Painting*, los artistas americanos fueron, durante los años de la depresión, como marionetas de los comunistas: "Los comunistas presionaron a los artistas no sólo para que dedicaran todo su tiempo y energía a la política, sino también para que adoptaran una postura realista social. [...] Los artistas de izquierda americanos tomaron como modelo a los revolucionarios sociales mexicanos, que eran conocidos y admirados en los Estados Unidos. [...] La postura severa de los realistas sociales y de los regionalistas resultaba más irritante que amenazadora para la naciente vanguardia americana. Esta actitud antiestética rechazaba de plano las modernas tendencias europeas por razones ideológicas e intentaba hacer del provincialismo y de la falta de gusto una virtud; de ese modo daba lugar a pinturas de una vulgaridad penosa, de una rusticidad afectada y nada enérgica, desprovista de todo interés formal." Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 37-40.

<sup>17</sup> Los tres primeros fueron publicados en *Partisan Review* y el último fue una conferencia por radio pronunciada en 1960 y editada ese mismo año por Voice of America como *Forum Lectures*. Cf. John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collect Essays and Criticism*, 4 vol., Chicago, London, The University of Chicago Press, 1995. Véase también T. G. Clark, "Clement Greenberg's theory of art", *Critical Inquiry*, vol. 9, no.1, 1982.

nuevos artistas americanos como herederos y superadores de una tradición pictórica gestada en Europa.

Para Greenberg el modernismo representaba la salvación de la vanguardia artística. Después de la guerra, elaboró una teoría de la práctica modernista en artes visuales y desde 1948 (cuando publica "The Decline of Cubism") está seguro de que el arte producido por Gorky, Pollock y otros ha emergido como superior al producido por Europa. Aunque sabe que esta supremacía artística no está al margen de la política y económica, después de su artículo "Avant-Garde and Kitsch" ya no va a hacer un análisis de las relaciones entre cultura y poder político.

A fines de los años cincuenta el expresionismo abstracto era el símbolo de la "libertad", enfrentado al comunismo y a su estilo, el "realismo socialista". El arte era así otra forma de lucha entre las democracias capitalistas de Occidente y el totalitarismo comunista soviético, y en esta conflagración los Estados Unidos no dejaban de proclamar su éxito. En la introducción de *The New American Painting*, con la satisfacción y el orgullo que podían proporcionarle la sensación de un deber cumplido, Alfred Barr felicitaba a sus "soldados" por el triunfo:

To have written a few words of introduction to this exhibition is an honour for an American who has watched with deep excitement and pride the development of the artists here represented, their long struggle -with themselves even more than with the public- and their present triumph<sup>18</sup>.

La historia oficial del arte norteamericano se construía como un discurso celebratorio en el que las formas se vaciaban de contenido y se ordenaban en la lógica de un desarrollo pautado por la autonomía del lenguaje. Un proceso que había sido posible porque la nueva legitimidad de la expresión individual le permitía al artista hacer su obra al margen del requerimiento del compromiso social que había dominado en el arte norteamericano de los años treinta. Toda esta "libertad" la habían ganado los artistas en el contexto de la postguerra y del McCarthyismo.

El camino del éxito no había sido recorrido por el arte latinoamericano cuyos artistas no habían integrado, hasta ese momento, las filas de la avanzada del arte moderno. Pero esto estaba cambiando y el mundo tendría que reconocerlo. En este sentido argumentaba en el mismo número de *Art in America* José Gómez Sicre:

To some, Latin American art is the carnival-type, descriptive and superficial pictorial chronicle of South American people and customs that appeal to visiting tourists. This limited concept can damage the reputation of valid Latin American art among serious collectors everywhere. Possibly an explanation for this continuing concept of a picturesque art with no hope of evolution

---

<sup>18</sup> Alfred H. Barr, Jr., "Introduction", *The New American Painting*, Museum of Modern Art, 1958-59, p. 19.

rests in the failure (within various countries) to establish a set of artistic values that recognizes and includes -rather than ignores- some of the interesting new art movements. Somehow, it seems that the experimental artist dissatisfied with the old expressions and eager to try out the new has been and is outnumbered and out-exhibited by artists who, protected by political parties or by organizations, have found ways to fight attempts to change the situation<sup>19</sup>.

En esta implícita acusación el que estaba en el banquillo de los acusados era el muralismo mexicano: un arte de estado que todavía en los años sesenta encargaba murales a los artistas. Gómez Sicre fue, desde el comienzo de su gestión, una pieza central en la condena del muralismo y en el recorte de una generación de artistas separados del legado de los "tres grandes" -Orozco, Rivera y Siqueiros. Los epígonos del muralismo, casi un "arte para turistas", no son, a sus ojos, los que lograrán entrar en las colecciones importantes<sup>20</sup>. Y

---

<sup>19</sup> José Gómez Sicre, "Trends-Latin America", en *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, pp. 22-23, 22.

<sup>20</sup> Una posición semejante asumía Gómez Sicre en 1956 en la Introducción de la *Gulf-Caribbean Art Exhibition* presentada en el Museum of Fine Arts de Houston, cuando, tratando de encontrar las causas por las que el arte latinoamericano no ingresaba en el mercado de Nueva York afirmaba: "I do not think that blame for this situation is to be imputed to critics, dealers, or the public. The fault lies, rather, in the fact that during the late 30's and early 40's only the more superficially picturesque aspects of Latin American artistic output ("tourist art" we might term it) received attention in the United States. The representatives of foundations and semi-official institutions and the so-called technicians who were sent to Latin America to select works for exhibition in the United States brought back almost exclusively examples of forced sentimentality and the consciously picturesque.

Nevertheless, ever since the latter part of the 1930's, there have been important **progressive** artists in Latin America engaged in a serious effort to **elevate** their production to the point that it can compete on the international plane with work from any other part of the world." (El destacado es mío).

Al explicar cuales habían sido los criterios que guiaron la selección que él mismo había realizado para la muestra argumentaba: "My principle was to select work of high rank, as judged by international standards, whether or not it was "typical" of its place of origin.

"It will be apparent from this exhibition that even among the Mexicans, who previously went in for works of social content or the purely picturesque, there are now those who show a high degree of competence in still lifes and landscapes. This can be seen from the intricate composition "Forbidden Labyrinth," by Gerszo, "The fish," by the young Trinidad Osorio, the somber drawings of José Luis Cuevas, and the lush watermelons of Alfonso Michel."

Todos estos artistas, cabe señalar, estaban bien lejos del modelo estético propuesto por el muralismo mexicano. En la justificación de su selección, Gómez Sicre terminaba señalando:

"No concessions have been made to "tourist art," to provincial picturesqueness. The goal pursued in making the selection has been to single out work which can compete, on the basis of its own intrinsic worth, at the international level."

Hay que destacar, por otra parte, que en la selección de Gómez Sicre lo dominante era la abstracción o la figuración abstractizante. Cf. José Gómez Sicre, "Introduction", *Gulf-Caribbean Art Exhibition*, Museum of Houston, 1956.

aunque este no es todo el arte de Latinoamérica, es, sostiene Gómez Sicre, el que sus gobiernos se empeñan en mandar al exterior. "El momento del arte de América no es de indigenismos, campesinismos, obrerismos ni demagogias. Es de afirmación de valores continentales de esencia universal"<sup>21</sup>, había afirmado Gómez Sicre. La nueva situación internacional creaba para el empleo de la OEA las condiciones necesarias para mostrar otro tipo de arte en el exterior:

Rich in tradition, Latin America is using the international language of art much as it used in the United States. Whether figurative or non-objective, the new Latin American painters are in search of a style that can be shared by the entire hemisphere. The United States, as the richest and most developed country must be a major source of leadership and the natural center in the culture that will benefit all nations of the continent. With the broadening of all frontiers of art, there may be increasing opportunities for the exhibition and dissemination of the work of serious artists who are active throughout Latin America (...)

With reference to two major shows of Pan American art, held this Fall at the Art Institute of Chicago and the Museum of Fine Arts in Dallas, both exhibitions represent the new Latin America without compromise, and without that orthodox, descriptive taste of a souvenir of a holiday across the border or a memento of a honeymoon<sup>22</sup>.

Este artículo que cito tan extensamente, es una construcción ideológica sofisticada que lleva implícito un programa. Si el arte latinoamericano quería encontrar un lugar en el mundo debía dejar de lado lo más fuerte de su legado moderno, el arte social; debía, al mismo tiempo, aceptar el liderazgo de la nueva potencia que comandaba el arte del hemisferio.

Para completar este conjunto de argumentaciones, el *dossier* incluía un breve comentario de Lloyd Goodrich<sup>23</sup> en el que hacía una síntesis del desarrollo del arte moderno norteamericano de la que podían extraerse algunas moralejas. Como en América latina, tampoco en los Estados Unidos el arte contemporáneo tenía una larga vida, y había recibido tardío

---

<sup>21</sup> José Gómez Sicre, "Nota editorial", *art. cit.*, p. 3.

<sup>22</sup> José Gómez Sicre, "Trends...", *art. cit.*, p.23.

<sup>23</sup> "Comment, Lloyd Goodrich", *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p.23. Goodrich, además de miembro del comité editorial de *Art in America* era, en ese mismo momento, miembro del National Council on Arts and Government, tenía por lo tanto relación directa tanto con el proyecto de la revista como con las organizaciones del gobierno que se ocupaban de las artes visuales. Su postura liberal respecto al arte había sido, ya desde su gestión en el Whitney Museum, en los tiempos de la tácita batalla que se planteó entre el modelo estético sostenido por el MoMA y por el ICA de Boston, a favor de la libertad artística, del arte internacional y en contra del nacionalismo. Véase Serge Guilbaut, "The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art", en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1989, pp. 55-93.

apoyo del Estado debido a las posiciones ideológicas que sus artistas modernos habían sostenido en los años treinta<sup>24</sup>. La expansión internacional del arte norteamericano había estado en manos del capital privado y, sobre todo, del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sin embargo, todo ese cuestionable pasado ideológico de los artistas norteamericanos no debía contar a la hora de promocionar el arte nacional porque "that is not the artists who are being exhibited, but their works; and that their works must be judged on their merits, not on the artists' personal lives"<sup>25</sup>. Las formas del arte eran, por lo tanto, puro lenguaje, puras formas capaces de diluir todos los conflictos que la vida pública de estos artistas podía acarrear a su valoración y de saltar por encima de contextos y situaciones históricas específicas. Las formas capaces de cumplir esta tarea eran, por supuesto, las formas del arte abstracto y no las de la figuración. El consejo implícito hacia América latina era que si el estado no apoyaba a los artistas capaces de llevar adelante esta tarea de modernización, era el capital privado el que debía hacerlo.

Este extenso suplemento publicado poco antes de 1960 ponía algunas cuestiones en claro: en primer lugar que el arte debía abrir sus fronteras tradicionales; por otra parte, que había un modelo y un líder a seguir y que éste ahora se encontraba en el arte de los Estados Unidos.

A comienzos de los años sesenta, Thomas Messer, director en ese momento del Institute of Contemporary Art de Boston, dio muestras de un interés creciente por el arte latinoamericano que lo llevó a convertirse en el mayor organizador de muestras panorámicas de estas regiones del continente. Aunque de ambiciones continentales, las exhibiciones de Messer no abarcaban todo. Sus intereses estuvieron, desde un principio, claramente orientados hacia la abstracción. En la exposición itinerante que organizó entre 1961 y 1962 en el Instituto que dirigía en Boston -*Latin America, New Departures*-, Messer, contando seguramente con los interesados consejos de Gómez Sicre, quien también colaboraba en el catálogo, seleccionó un grupo de artistas que trabajaban dentro de la abstracción o de una figuración abstractizante<sup>26</sup>. Su presentación en el catálogo comenzaba con un anuncio que al parecer estaba recorriendo casi simultáneamente varias instituciones artísticas de los Estados Unidos y que daba cuenta de una situación favorable para el arte de Latinoamérica:

---

<sup>24</sup> Lo que Goodrich sintetiza en su nota es la situación del arte moderno durante el McCarthyismo, que obstaculizó e incluso prohibió exhibiciones de artistas norteamericanos en el exterior por haber estado vinculados al Partido Comunista.

<sup>25</sup> *Art. cit.*, p. 23

<sup>26</sup> Entre los primeros, Alejandro Otero (Venezuela), Manabú Mabe (Brasil), Fernando de Szyszlo (Peru), Alejandro Obregon (Colombia) y José Antonio Fernandez-Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, todos de Argentina. Dentro de la figuración abstractizante sólo se encontraba Ricardo Martínez de México y Armando Morales de Nicaragua. Nótese la importancia de la representación argentina en lo que se supone que era una visión de Latinoamérica.

As recently as half a decade ago, the mention of Latin American art brought, to the general observer of the international art scene, visions of basket-bearing peasant women. This and other cliches had about them the air of the bureau rather than the artist's studio. Even after the names of a few pioneers have become well established in the United States, the existence of an art situation that is active, creatively intelligent, and through its top achievements, notable, has largely been ignored in this country before the late fifties. In 1959 a Pan American wave swept across the art world in form of magazine articles and museum exhibitions, giving special attention to the situation in Latin America<sup>27</sup>.

En un artículo que publicaba en *Art in America*, en ese mismo año, Messer explicaba los fundamentos de su selección. El argumento central apuntaba a destacar que en el arte latinoamericano podían encontrarse múltiples tendencias y un lenguaje de alta calidad que establecía diversas relaciones entre la figuración y el arte abstracto. En su larga y precursora gira, Messer había recogido, en cada país, aquello que consideraba representativo de un cambio y que le permitía hablar de un verdadero "punto de partida". Lo que quedaba absolutamente en claro al ver su selección es que ese nuevo rango la pintura latinoamericana lo había logrado a partir de esta nueva generación de artistas abstractos cuyas formas, legitimadas por sus parentescos con la escena internacional y purificadas de toda contaminación narrativa eran, a su juicio, las formas del éxito. En esta batalla entre las formas y los contenidos, en la que los críticos norteamericanos estaban tomando posiciones influyentes, el aspecto que había que eliminar del repertorio del arte latinoamericano era, ante todo, la política. La escena ejemplificadora en este sentido era México y el legado negativo del muralismo que había ubicado en el centro de la escena a los "tres grandes" muralistas y había provocado la marginación de Rufino Tamayo por no adherir a su retórica.

El camino de la consagración, no estaba, sin embargo, tan libre de obstáculos como estos comentarios de Messer podrían hacernos pensar. De esto daba clara cuenta Rafael Squirru, en ese momento Director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, en un artículo que publicaba en 1964<sup>28</sup>.

Such an article as this one must first answer a long-standing accusation that deeply disturbs our artists, an accusation summed up in a word: derivative. What does this accusation mean?

Obviously, used in the pejorative sense, "derivative" implies lack of authenticity, personality, originality. Some observers feel cheated when, confronted

---

<sup>27</sup> Thomas Messer, *Latin America: New Departures*, Institute of Contemporary Art and Time, Inc., 1961-62, n/p.

<sup>28</sup> Rafael Squirru, "Spectrum of Styles in Latin America", *Art in America*, vol. 52, no.1, Feb. 1964, pp. 81-86. Squirru fue, por otra parte, fundador y primer director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, entre 1956 y 1962.

with either an Argentine or Peruvian painter, they can relate him to the abstract movements current in the United States or Europe. The fact that there was such an important school as that of the Mexican muralists, Rivera, Orozco, Siqueiros, has prejudiced these critics, giving them the notion that all Latin American art should be based on similar colorful anecdotes<sup>29</sup>.

El arte latinoamericano, sostenía Squirru, no era sólo el muralismo, su legado era mucho más amplio, más rico y se construía, como toda la tradición del arte moderno de Occidente, a partir de múltiples y cruzadas influencias. "All art is in a certain sense derivative" -sostenía Squirru<sup>30</sup>. Apropiándose de ese modo de operar que el modernismo europeo había utilizado, por ejemplo, cuando incorporaba soluciones formales del arte africano, el arte latinoamericano no sólo tenía derecho a nutrirse del aporte de la cultura europea, sino que también contaba con el del arte prehispánico, que pertenecía, por otra parte, a una tradición propia y no usurpada como sucedía en el caso de la vanguardia europea. Todo esto redundaba en un sentido enriquecedor y positivo:

... one can perceive in Latin American artists an awareness of the richness of these cultures and an increasing incorporation of their forms into their art. This is no condemnation of Latin American art; it is a phenomenon that may have a significance equal to the cubists' discovery of African art. The important thing is, I think, to scrutinize a given work for the characteristics of valid originality and authenticity instead of being thrown off the track by whatever relationships it has with other cultures.

Is a Latin American version of abstraction, whether lyrical or geometrical, the same as that of Europe, the United States, or Japan?

No! The forms of expression are international but the Latin American artist handles them in a new, different, original manner all his own<sup>31</sup>.

Lo que Squirru implícitamente señalaba es que en la distribución internacional del trabajo artístico no había porqué aceptar el lugar de importadores de ideas gestadas en los espacios centrales. Por el contrario, atribuía a Latinoamérica el derecho de valerse de cualquier tradición disponible, europea o no europea, para gestar la materia de expresión que se requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podía arrogarse para sus producciones, tan mezcladas y aprovisionadas en diversas tradiciones como lo era el arte latinoamericano, peyorativamente calificado de "derivativo". Esa "falta de identidad" -sostenía Squirru- no era más que aparente, ya que era justamente la mezcla, esa capacidad de sintetizar y

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 81.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 80-84.

reelaborar elementos de distintas tradiciones, la que constituía su especificidad y diferencia.

Después de enumerar tendencias y artistas que consideraba valiosos e importantes en distintos países de América Latina, Squirru concluía: "The variety of sources that inspire it, the many rich traditions, the multiplicity of styles, add up to a new Latin American art that is certainly one of the vital forces in the world today"<sup>32</sup>. Esta necesidad de contestar acusaciones y de contraatacar nos muestra que no eran los discursos celebratorios del "renacimiento" latinoamericano los únicos que estaban circulando.

Los términos del debate no eran nuevos y las posiciones sobre la valoración del arte latinoamericano no eran muy diferentes de aquéllas que se planteaban en todo momento en que lo que se consideraba periférico pugnaba por entrar en la escena principal. Pero lo que sí era nuevo, o al menos no demasiado frecuente, era la intensidad y recurrencia con que se producían estas tomas de posiciones ante lo que el arte latinoamericano era o no era y el prestigio de las figuras que fueron tomando intervención en el tema.

En junio de 1965 Lawrence Alloway, curador del museo Salomon Guggenheim, escribió un extenso artículo sobre la selección de la II Bienal Americana de Arte<sup>33</sup>, que con el título de *20 South American Painters* se presentaba en la American Federation of Arts<sup>34</sup>. Alloway no estaba al margen del conjunto de apoyos institucionales que desde los Estados Unidos se ofrecían al arte latinoamericano. El premio Guggenheim que organizaba su museo, era un espacio que en 1964 se había mostrado particularmente generoso hacia el arte de los países del sur al incluir en algunas de sus ediciones varios artistas latinoamericanos y, muy especialmente, argentinos<sup>35</sup>. Al titular su artículo "Latin America and International Art", Alloway se zambullía en lo más profundo del problema que planteaba escozor ante la invasión de imágenes sudamericanas que podía verse en los últimos años.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>33</sup> Lawrence Alloway, "Latin America and International Art", *Art in America* vol. 53, no. 3, junio de 1965, pp. 65-77.

<sup>34</sup> Embarcada en las polémicas por el establecimiento del arte moderno en Nueva York durante los primeros años de la guerra fría, la American Federation of Arts había caído en un desdibujado tradicionalismo y no formaba parte de la escena de la vanguardia neoyorquina. No era, por ende, la mejor ruta para que el arte latinoamericano hiciera una entrada triunfal en una escena tan exigente.

<sup>35</sup> En el premio de 1960 los países representados eran Argentina (José Antonio Fernández-Muro, Alberto Greco, Juan del Prete, Mario Pucciarelli, Clorindo Testa), Brasil (Maria Leontina, Lygia Clark, Manabú Mabe, Loio Persio, Flavio Shiro Tanaka), Chile (Emilio Hermansen, José Balmes, Pablo Buchard, Rodolfo Opazo, Iván Vial), Colombia (Fernando Botero, Ignacio Gómez-Jaramillo, Enrique Grau Araujo, Alejandro Obregón, Armando Villegas López). La representación latinoamericana en el premio de 1964 consideraba más países pero a la vez era más selectiva: incluía obras de artistas de Chile (Roberto Matta, Ricardo Yrarrázabal), Cuba (Wifredo Lam), México (Arnold Belkin, Francisco Ikaza, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo), Perú (Fernando de Szyszlo), Venezuela (Alejandro Otero) y Argentina (Ernesto Deira, José A. Fernández-Muro, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega). La selección de 1967 era bien diferente: el único artista latinoamericano era Edgar Negret de Colombia.

"When a block of artists from an area regarded as artiscally underprivileged moves into wider recognition, a general problem is precipitated for both the movers and the receivers"<sup>36</sup>. Así empezaba Alloway su argumentación, sin dejar de plantear, al mismo tiempo, que tal posibilidad de emergencia de escuelas nacionales, sólo había sido posible a partir del momento en que la normatividad y la supremacía de la "canónica" Escuela de París había sido jaqueada. Sin conductores, el arte de distintos puntos del planeta podía emerger en cualquier sitio, de acuerdo a su calidad, y esto es lo que estaba sucediendo con el arte latinoamericano.

At present, Latin American artists are receiving increased attention (and painting better than at any previous time, fortunately) and the problem, often argued in Latin America but also heard outside, takes a slightly different form. Can or should Latin American art be international in ambition, in style, or does its truth and subject reside in its geography?<sup>37</sup>.

La exposición planteaba, desde las imágenes, la conocida polaridad entre modernidad y raíces, y fuese cual fuese la posición que se adoptase (por el arte internacional como superficial o poderoso; por el arte nacional como fuerte o provincial) lo que era evidente fue que lo que estaba presente en ese conjunto de imágenes era un problema que atravesaba el arte del siglo veinte: la relación que existía entre el arte primitivo (en este caso la tradición indígena) y el amplio patrón del arte moderno. Frente a esto algunos artistas proponían soluciones como, por ejemplo, la que podía encontrarse en José Gamarra, que en una aparente adherencia a los principios internacionales de la pintura matérica (sobre todo en la versión española que aportaba Antoni Tàpies), mantenía una secreta relación con lo local. Otra versión de este tipo de síntesis -explicaba Alloway- era la que ofrecían las pinturas de Fernando de Szyszlo quien, usando una sofisticada organización pictórica, aludía a los dioses nativos, a Machu Pichu, y creaba lo que el crítico denominó "cubismo Inca". De esta manera, el arte latinoamericano resolvía lo que parecía un problema insoluble: el viejo conflicto entre obligaciones locales y fuentes internacionales. La clave para la superación de esta disyuntiva pasaba por las posibilidades que el imperio de las comunicaciones ponía a su disposición:

An art like that of Latin America, which developed, so far as easel painting and personal (non-tribal) sculpture are concerned, later than that of Europe or the U.S., naturally experienced acutely the conflict of local obligations and international resources. The search for models was not notably productive, partly because of the inexperience of the artists and partly because of the distance, physical and psychological, between Latin America and the rest of the world. Today, however, the

---

<sup>36</sup> Lawrence Alloway, *art. cit.*, p. 65.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.65-66.

average age of practicing artists in Latin America has dropped considerably, in line with the rest of the world, and information about the rest of the world reaches them easily and endlessly<sup>38</sup>.

Todo ese caudal de información, capaz de penetrar los lugares más recónditos, no impedía, sin embargo, que junto al "estímulo internacional", se preservaran los elementos nativos. Esta glorificada mezcla entre lo local y lo internacional fue adquiriendo el carácter de un brebaje diabólico cuya fórmula nadie podía encontrar. ¿Cuánto tenía que haber de local y cuánto de internacional? ¿Cómo debía realizarse la mezcla? ¿Cuál era su adecuada expresión en imágenes? El esfuerzo por encontrar la respuesta se justificaba por las promesas de reconocimiento que aparejaba lograrlo. Tal como la crítica no dejaba nunca de remarcar, el estilo internacional aparecía como la solución de todos los problemas:

An advantage of international art as it exists today is that in the absence of verbal cues and aids we can face any painting in a known style, within a framework which we share at least in part with the artist. The artist, as he shapes and inhabits the work, is more accessible in internationally viable art than he is in exotic, local art, where the shared culture, without which contact cannot take place, is unknown to strangers<sup>39</sup>.

Pero no bastaba con expresarse en el "estilo conocido", sino que también había que incluir referencias a lugares precisos. Si esto se lograba, era posible dar un paso más, que permitiría romper la trillada generalización que volcaba el arte de más de veinte países en la gran bolsa del Arte Latinoamericano. En una extraña comparación que equiparaba a países con un subcontinente, Alloway sostenía:

We speak and think of New York and Paris as units of cultural identity, and not of the U.S. or France, but we still use Latin America as a comprehensive term. As information increases about the subject, however, such high-level generalization is bound to subside to closer references to countries and cities. It is already possible to make internal discriminations within the different countries of South America, rather than accepting one massive continental label<sup>40</sup>.

Sin embargo, establecer diferencias entre el arte de los países latinoamericanos no era más que alcanzar una etapa intermedia en el logro del verdadero objetivo, el "Arte", aquella expresión capaz de saltar todas las barreras, continentales y nacionales:

The next step must be the analysis and discussion of these artists, free of the continental allegiance to

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>40</sup> *Idem.*

which they are at present bound. Then, the internationalism which has changed the art of Latin America will have affected the identity of the artists, beyond even their present levels of energy and imagination. For instance, Matta is an artist, not a Chilean artist. Enrique Castro Cid, though born in Chile, declined to participate in "Magnet: New York"<sup>41</sup> because he wished to exhibit in New York as an artist and not as a national.

Presumably this attitude will spread, with the increase of critical self-consciousness in Latin America, and it is a reminder that national and continental shows, patriotic or paternal, are interim stages in the development of anybody's art. The stronger Latin American artists become, the less they will need special patronage or encouragement even though such acts are currently bringing their art to public attention and acclaim<sup>42</sup>.

Este esquema de análisis, atravesado por una implícita preceptiva y por consejos paternalistas, se repite en muchos de los artículos que analizan el impacto del arte latinoamericano en los Estados Unidos. El itinerario estaba claramente especificado: el arte latinoamericano tenía que perder, paulatinamente, su identificación continental y nacional para entrar al panteón del arte sin fronteras; y en este recorrido el ejemplo a seguir, el paradigma, era la glorificada escuela de Nueva York que había permitido a esa ciudad constituirse como el nuevo centro hegemónico del arte de occidente, algo que, por otra parte, los artistas latinoamericanos todavía no veían con la debida claridad<sup>43</sup>.

Así como las iniciativas institucionales que estimulaban el arte en cada uno de los países latinoamericanos guardaban estrechos vínculos con el mundo de los negocios y de la economía, también la inédita acogida del arte latinoamericano en los Estados Unidos se relacionaba de distintos modos a las inversiones que se hacían en este continente. La mayor expresión de esta maratón de recepciones fue el premio organizado y financiado por la Standard Oil Company, el *Salón Esso de Jóvenes Artistas*, una exposición de 59 jóvenes pintores y escultores seleccionados en 18 países latinoamericanos de los que, por supuesto, estaba excluida Cuba. Thomas Messer, probablemente el crítico y curador de arte latinoamericano más importante en los Estados Unidos durante los años sesenta<sup>44</sup>, escribía una reseña de esta exposición, atravesada por el entusiasmo que le proporcionaba una victoria de la que no se sentía ajeno:

---

<sup>41</sup> Exposición organizada por la galería Bonino de Nueva York, entre el 21 de septiembre y el 10 de octubre de 1964, en la que se reunieron a los artistas latinoamericanos residentes en Nueva York. Véase el capítulo 8.

<sup>42</sup> Lawrence Alloway, art. cit., p. 76.

<sup>43</sup> "Awareness of New York is important in Latin America now, but is not generally regarded as the successor to Paris; rather, it is an addition to it, an alternative city in which to study [...]". *Ibid.*, p. 75.

<sup>44</sup> Thomas M. Messer, "Latin America: Esso Salon of Young Artists", *Art in America* vol. 53, núm. 5, Oct-Nov. 1965, pp. 120-121.

Latin American painting, a discredited tourist label not so long ago, a shy and tentative inquiry in the mid-Fifties, has emerged on the international scene in such numbers and with such vitality as to become threatened by its own group success<sup>45</sup>.

El entusiasmo de Messer provenía del hecho de que algo que la crítica norteamericana había señalado como paso necesario en el camino hacia la consagración, finalmente se había producido: el arte latinoamericano ya no era un conjunto indiferenciado, un magma de artistas unidos por una geografía o una problemática común, sino que habían surgido artistas individuales. Este éxito se había logrado después de una dura batalla en cuya descripción Messer no eludía los términos militares:

Their emergence in groups under an imaginary Latin American banner, therefore, seems as inevitable as I believe the ultimate dissolution of this battle formation is.

This quasi-military terminology is not without significance. Anyone who has observed the closely knit identity of any art world (say, Paris, London or New York) knows that great individual exertions are necessary to capture its attention. Groups often fare better than single artists, particularly when they have in common a stylistic motto or a geographic identity with stylistic overtones. The group objective, then, is, quite legitimately, to draw attention to itself<sup>46</sup>.

En los sesenta, para Messer la "década emergente" del arte latinoamericano, países como Argentina, México, Venezuela y Brasil habían logrado crear un clima que había impulsado el "progreso" de la producción artística. En estas naciones, que habían logrado saltar al plano internacional, el objetivo ahora era lograr la disolución de los grupos en pro de una total reafirmación del artista individual. Messer proponía una serie de pasos a seguir que, por cierto, contaban con precedentes históricos: después de establecer un patrón capaz de funcionar en los límites locales, regionales y eventualmente continentales, era necesario compararse con los modelos internacionales, formar alianzas que permitieran establecer una imagen colectiva y, finalmente, cuando el reconocimiento colectivo se hubiese logrado (momento definido como "la victoria"), abocarse a borrar la imagen de grupo intentando desprenderse del vehículo que había permitido el reconocimiento inicial, así, "the emphasis will return to a point where, in the last analysis, it has always belonged -on individual artist and particular works."<sup>47</sup> Convertido en consejero de guerra, Messer quería también formar parte activa de los batallones de avanzada. Esta necesidad lo llevará a organizar exposiciones y a escribir con tono prometedor sobre

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Idem.*

el futuro del arte latinoamericano. Su estrategia para el éxito consistía en romper con los marcos de referencia regionales y nacionales para considerar exclusivamente las diferencias entre un artista y otro. La única manera de ingresar al ansiado internacionalismo era el "Arte", esa expresión suprema, sin fronteras y sin naciones, definible en términos tan absolutos y universales como desligados de la historia.

Estos años marcaron un punto culminante en la avanzada y en la buena recepción del arte latinoamericano en los Estados Unidos. En 1965, guiada por el afán de conocimiento que se expandía por las instituciones norteamericanas, la Universidad de Cornell organizó un "experimento" llamado Cornell University Latin American Year (CLAY) a fin de explorar las características de la cultura latinoamericana contemporánea para compararla con las de América del Norte<sup>48</sup>. Junto a una serie de reuniones académicas, la universidad encargó a Thomas M. Messer (quien en 1961 había pasado a ser Director del Museo Guggenheim), la selección de un conjunto de pinturas para una exhibición de arte latinoamericano contemporáneo financiada por el Guggenheim y por la Universidad. Después de dos largos viajes exploratorios realizados en 1964, Messer hizo una selección que, con el título de *The Emergent Decade: Latin American Painting* comenzó su recorrido en el Museo de Bellas Artes de Venezuela y terminó en el Guggenheim. El libro-catálogo, editado por la Universidad de Cornell, incluía un ensayo introductorio de Messer, cartas de críticos latinoamericanos, y una serie de imágenes tomadas por el fotoperiodista Cornell Capa mientras acompañaba el itinerario de Messer, en las que se mostraba a los artistas trabajando y en situaciones familiares. El catálogo no era entonces solo un tradicional registro de obra, sino también un relato de experiencias vividas que demostraban que lo que se estaba exhibiendo era el más absoluto presente, cargado de inminencia y de vitalidad. Como en la exposición de 1961, Messer se refería en el libro-catálogo al amplio espectro estilístico

---

<sup>48</sup> El encuentro se organizó entre mediados de 1965 y mediados de 1966. Comprendió seis conferencias que reunieron aproximadamente 20 participantes de Latinoamérica y 20 del Cornell Latin American Studies Committee sobre temas como: "The Role of the City in the Modernization of Latin America", "Race and Class During the National Period" and "The Next Decade of Latin American Economic Development". Durante las conferencias hubo presentaciones sobre temas como el crecimiento de la Democracia Cristiana en América Latina (por Radomiro Tomic, Embajador de Chile en los Estados Unidos), o una crítica de las políticas de los Estados Unidos en el Hemisferio a cargo de Risieri Frondizi, ex-rector de la Universidad de Buenos Aires. En el campo del arte el esfuerzo también consistió en llevar a los artistas y a sus producciones al campus. Entre quienes participaron estuvieron el compositor chileno Juan Oregó-Salas; el Departamento de Drama seleccionó la obra de teatro "Medusa" del mexicano Emilio Carballido; The Andrew D. White Museum of Art organizó una exposición de arte pre-hispánico y conferencias de André Emmerich de New York y George Kubler de Yale; el Department of Romance Studies organizó seminarios sobre literatura hispanic-american durante los cuatro meses de residencia del escritor Octavio Paz. Cf. William H. MacLeish, "Cornell's Latin American Year", in *Art in America*, may-june 1966, no.3, pp.102-105. MacLeish era el director del "Latin American Year" en Cornell y luego será director ejecutivo del Center for Inter-American Relations. Ver capítulo 8.

abarcado por esta muestra en la que se reunía expresionismo, constructivismo, surrealismo y manifestaciones primitivistas, realizadas por viejos maestros, maduros contemporáneos y jóvenes experimentadores. Como el mismo Messer destacaba, el tiempo, el dinero y el esfuerzo puestos en este proyecto regional, eran ejemplo de una inversión inusual en esa era de museos orientados hacia lo global<sup>49</sup>. En la introducción, sin embargo, él sentía la necesidad de defenderse de las acusaciones que suponía que vendrían de Latinoamérica: la ausencia de algunos países o de géneros como el grabado o la escultura. Pero arbitrariedad no significaba capricho, su selección estaba basada en los criterios de identidad y de calidad que, según Messer permitían determinar, sobre todo, que el arte latinoamericano no era pictórico sentimentalismo para oficinas de turismo, lenguaje referido a las emociones, preocupaciones, problemas y temas vinculados a sus orígenes. Nuevamente, el arte latinoamericano se definía en una mezcla imprecisa pero necesaria:

An imitative, international style deprived of its indigenous substance will not do this. Therefore, both - picturesque unreality and its opposite, neutral abstraction- must be rejected.

A true Latin American art, if it exists, will be rooted in the realities of Latin American life. If these realities are coherent, their formal equivalents may emerge as a visually identifiable form language. A style, in other words, may come into being.

The concept of a Latin American art must be rooted in a grasp of the Latin American identity. That identity, however, resists definition. An adequate definition would have to be impossibly comprehensive, for it would embrace geography, history, economics, religion, psychology, politics, and many other factors as well. Reason and emotion, facts and ideas, the past with its memories and its conditioning force, the present in all its fluid immediacy, and an indiscernible future foreshadowed in terms of vague aspirations would all need to be part of it. It would have to be applicable simultaneously to the individual and to the larger entities of family, nation, continent, and world.

Only the artist is equipped to evoke this identity<sup>50</sup>.

La responsabilidad de dar forma a aspiraciones tan vagas pero que se presentaban como ineludibles era inmensa. El problema estaba, al parecer, en encontrar la mezcla en la que se expresara lo auténtico del arte latinoamericano sin renunciar a lo universal: "In the end, the problem of the Latin American artist is to find an authentic posture, one that is equally distant from self-conscious isolation and rootless universality"<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Tomas M. Messer, "Introduction", en *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1966, p. XIV.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. XIV-XV.

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

No eran, sin embargo, estos discursos confiados en el futuro del arte latinoamericano los únicos que estaban circulando. Las críticas de Canaday a la exposición *New Art of Argentina* demostraban que no todos pensaban lo mismo. El había considerado que muchas de las obras que allí se exponían no eran más que la repetición "hasta la náusea" de "maneras familiares"<sup>52</sup>. Después de todos los esfuerzos que se habían hecho para colocar el arte argentino en el primer mundo, tratando de descubrir cuál era la mejor manera de que alcanzara la necesaria etiqueta de "internacional", el calificativo pasaba a funcionar casi como un peyorativo.

El tono celebratorio y entusiasta que había dominado en la recepción de las primeras exposiciones de arte latinoamericano fue dejando paso a otro de crítica y desencanto. En 1967, poco después de participar como jurado en la tercera Bienal Americana de Arte organizada por Industrias Kaiser en la ciudad de Córdoba, Sam Hunter (director del Museo Judío de Nueva York) escribía un artículo capaz de clausurar todas las expectativas. Por empezar, su descripción del contexto socio-político argentino era lo suficientemente dramática como para desalentar no solo el deseo de contemplar ese arte, sino también de visitar el país en el que se mostraba:

Unfortunately, as it turned out, the exhibition's organizers persisted in their plan for staging the Bienal on the deserted Córdoba campus. The University is the main center of academic resistance to the ugly and violent repressions of the militaristic Onganía regime, and it has been abandoned by both the militant student body and the faculty, many of whom were peremptorily dismissed by a government that seems determined to crush dissent and bully intellectuals into submission.

High policy and the battle of ideologies, both political and artistic, provided the exhibition with a dramatic background on its opening night, which the more enthusiastic artists were later heard to describe with fair accuracy as a "happening." During the preceding week, scattered student groups demonstrated in the streets of Córdoba, and the acrid smell of tear gas hung in the air; the Under Secretary of Culture came out publicly for "virtue," traditionalism and intelligibility in the arts, a declaration that carried the ring of hysterical nationalism. [...]

The somewhat buffo atmosphere of conspiracy and futile intrigue persisted through the official opening and prizegiving ceremonies, where artists in far-out mod dress appeared before the assembled military, state and church dignitaries, and dedicated their awards to the university students while pointedly snubbing a tightlipped and obviously baffled provincial governor by refusing to shake his hand. Bienal galleries were littered with student leaflets protesting the exhibition as a collaboration of totalitarian government and

---

<sup>52</sup> John Canaday, "Hello, Sr. Brest. A Dialogue on Art, Half Imaginary", *The New York Times*, 13 de septiembre de 1964, Art X.27.

American imperialism, denouncing the "art of the elite" and proposing an authentic if undefined "popular" art -a statement which began to echo the sentiments, so it seemed, of the cultural minister. (Far left and far right cultural positions may be less incompatible than many of the younger South American intellectuals are prepared to believe.) But the tensions of the moment later dissolved in high spirits as artists, students and dignitaries tangoed until dawn in a festive setting at the hospitable Kaiser plant, which carries a *Bienvenido* sign over its main entrance<sup>53</sup>.

Evidentemente sorprendido y excitado por esta experiencia que probablemente nunca había soñado tener (inimaginable, por otra parte, en un espacio artístico), Hunter mostraba al mundo que las repúblicas latinoamericanas habían vuelto a su incivilizado estado original. La era del progreso ininterrumpido, de las fórmulas para el éxito seguro y del reconocimiento internacional, sucumbían ante este espectáculo en el que el arte, muy lejos de aquellos objetos puros y luminosos que había que lograr, capaces de atravesar sin conflictos todas las fronteras, se arrastraba ahora por la más inmediata realidad. Como si esto fuera poco, su sentencia apuntaba también hacia el otrora celebrado internacionalismo:

The bitter if intermittent struggle for political freedom is matched in the exhibition itself by the evident, somewhat uncritical embrace of the ideology of "advanced" art as a cultural "cause" and form of individual liberation. Rarely, I think, has an exhibition so dramatically demonstrated the erosion of local and provincial traditions and their supression by international styles that range somewhat erratically from a convincing maturity to the most naive and shallow imitation<sup>54</sup>.

Las críticas de Hunter se dirigían, como un dardo certero, al corazón de las redes institucionales que habían impulsado y articulado todo el proyecto internacionalista: la comunicación internacional, los premios con jurados internacionales, los curadores internacionales...

Lacking the originals, the emerging artists alertly make contact with the "tradition of the new" through the reproduction and slide lectures of peregrine critics and curators who, like missionaries, descend regularly from the United States, Paris or London to convert the natives to the latest innovations<sup>55</sup>.

En este irónico artículo, lo único que Hunter consideraba valioso entre lo que veía, era el arte abstracto, tanto el del grupo cinético de París y de Venezuela como el de los artistas generativos de Buenos Aires. Y en esto Hunter no se alejaba de

---

<sup>53</sup> Sam Hunter, "The Cordoba Bienal", art cit., p.85.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 86.

la política que había guiado las decisiones de todos los críticos y curadores que habían emprendido el viaje sudamericano: reconocer en lo que veía, exactamente lo mismo que les interesaba en su propio país y en el contexto internacional. En este sentido hay que recordar que Hunter acababa de presentar una gran muestra de arte abstracto en el Museo Judío de Nueva York que dirigía. El mismo señalaba en su artículo, al destacar los trabajos de los más jóvenes geométricos argentinos, como Alejandro Puente y César Paternosto, su semejanza con la Escuela de Nueva York. El problema principal era, según podía inferirse de la lectura de este artículo, que los países latinoamericanos no habían entendido el internacionalismo. De esto resultaba que, a excepción de las cuatro naciones que destacaba en ese decepcionante panorama (Argentina, Brasil, Venezuela y Chile), el resto era absolutamente desechable: "Elsewhere, achievement falls off rapidly into folk art, a mild provincial expressionism or mawkish, badly contrived imitations of current international idioms"<sup>56</sup>. La condena de Sam Hunter hacia el internacionalismo era terminante: "The third biennial exhibition of Latin American Art, sponsored by Kaiser Industries of Argentina, dramatically demonstrated the erosion of local traditions and their replacement by an international style emanating from New York, London and Paris"<sup>57</sup>.

Esta frase, muy parecida a un acta de defunción, pone en claro hasta qué punto esa potencialidad de los estilos internacionales de conformar un mundo sin fronteras había caído ahora en descrédito y funcionaba como un término descalificador. Evidentemente, en 1967, ni para Argentina ni para Latinoamérica la situación era la misma que a comienzos de los años sesenta. La situación no era políticamente igual. Después del conflicto de los misiles y aparentemente controlada la amenaza de estallidos revolucionarios en el continente sudamericano, el esfuerzo por conocer y valorar el arte latinoamericano no partía de los mismos presupuestos prácticamente incondicionados que encontrábamos a comienzos de la década, cuando se celebraba el "renacimiento" de América Latina. Ahora se pedía un estilo original y marcas de identidad que permitiesen reconocer la originalidad de este arte con sólo verlo. Algo que, evidentemente, la crítica norteamericana no encontraba, ni tenía motivaciones suficientes para buscar. Si las formas del arte latinoamericano eran las mismas que podían encontrarse en los centros (estos sí, "internacionales"), entonces ¿cuáles eran los motivos para querer conocer este arte? La situación era doblemente irreparable si, como sostenía Hunter, el internacionalismo dominante en las producciones estéticas de los años sesenta había logrado erosionar todas las tradiciones locales.

Para el arte latinoamericano no parecía haber, a fines de los sesenta, posibilidad alguna de ingresar en la gran narración de la historia del arte de Occidente. Desde el

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 89.

<sup>57</sup> Ibid., p. 84.

momento que este relato se organizaba a partir de un orden en el que sólo contaban los cambios y las transformaciones que implicaban avances en el desarrollo "progresivo" del lenguaje del arte moderno, entonces no parecía haber razones para incorporar en esta historia una producción que se calificaba como una copia deslucida. Desde entonces el término "internacional", aplicado al arte latinoamericano, funcionó como un mecanismo de exclusión y de subalternización que sirvió para colocarlo fuera de "la" historia del arte. Los términos "derivativo", "dependiente" o "epigonal" reemplazaron a "internacional" a la hora de hacer clasificaciones y calificaciones. En definitiva, si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno, lenguaje al que, por otra parte, no había agregado nada nuevo, podía entonces quedar fuera de su historia.