

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012026000623864>

149-165

## LO LATINOAMERICANO Y LA VANGUARDIA EN LA CRÍTICA DE ARTES DE AMÉRICA LATINA DE LOS AÑOS 60 Y 70

*Latin Americanness and the Avant-Garde in Latin American Art Criticism of the 1960s  
and 1970s*

PABLO BERRÍOS

*Instituto de Estudios Humanísticos “Juan Ignacio Molina”*

*Universidad de Talca (Chile)*

<https://orcid.org/0000-0002-0535-636X>

[pablo.berrios@utalca.cl](mailto:pablo.berrios@utalca.cl)

### Resumen

Este artículo analiza el papel de la crítica de artes en América Latina durante los años sesenta y setenta, centrándose en *lo latinoamericano* y *la vanguardia* como conceptos fundamentales. A través del estudio de textos de críticos como Marta Traba, Ferreira Gullar, Juan Acha y Damián Bayón, se examinan las distintas interpretaciones sobre la identidad cultural y la influencia del colonialismo y la dependencia en la producción artística de la región. Se destacan los debates en torno a las características del arte latinoamericano frente a las tendencias internacionales y el impacto de las vanguardias en la consolidación de discursos críticos propios. El artículo propone que la crítica de arte de la época no solo respondió a preocupaciones artísticas, sino que también funcionó como un espacio de reflexión política y cultural, en un contexto de profundos cambios sociales y geopolíticos.

Palabras clave: Crítica de artes; latinoamericano; vanguardia; identidad.

### Abstract

This article analyzes the role of art criticism in Latin America during the 1960s and 1970s, focusing on *Latin Americanness* and the *Avant-Garde* as fundamental concepts. Through the study of texts by critics such as Marta Traba, Ferreira Gullar, Juan Acha, and Damián Bayón, various interpretations of cultural identity and the influence of colonialism and dependency on artistic production in the region are examined. The article highlights debate on the characteristics of Latin American art in relation to international trends and the impact of the avant-garde on the consolidation of critical discourses. It argues that art criticism of the time not only addressed artistic concerns but also functioned as a space for political and cultural reflection, within a context of profound social and geopolitical changes.

Keywords: Art criticism; Latin Americanness; avant-garde; identity.

### INTRODUCCIÓN

La crítica de artes en América Latina desde la segunda mitad del siglo XX es un campo de producción “legítimo y diferenciado” por sus características específicas y desarrollo particular en el sistema artístico (Serviddio, 2012a, p. 19). Sin embargo, su

*Recibido: 28 febrero 2025*

*Aceptado: 4 junio 2025*

estudio sigue siendo fragmentario y sus condiciones como objeto investigativo están en constante reformulación. Aunque existen investigaciones que permiten rastrear ciertos ejes de lectura, estos resultan insuficientes dadas las distintas modulaciones que dicha crítica desplegó en su desarrollo, las que son resultado de las condiciones plurales de la cultura latinoamericana.

Un rasgo característico de la historiografía y la teoría sobre la crítica de artes en América Latina es su enfoque marcadamente nacional. La incidencia de ciertos autores en los campos intelectual y artístico de cada país ha condicionado su impacto regional y la manera en que son interpretadas sus producciones. Sin embargo, los discursos que convergen históricamente en el circuito crítico no se limitan al análisis interno del arte, sino que establecen conexiones con otros ámbitos de la cultura y la sociedad latinoamericana, que son fundamentales para comprender tanto su desarrollo como su importancia en este contexto.

Lejos de ser una limitación, esta perspectiva centrada en lo nacional debe entenderse como una condición investigativa clave. No obstante, un enfoque regional amplio requiere del establecimiento de coordenadas histórico-teóricas que permitan articular problemáticas comunes, sin subestimar las condiciones locales ni ignorar la pluralidad cultural latinoamericana en la que esta crítica de artes se desarrolló en el siglo pasado.

Este artículo se centra en dos ejes problemáticos para la crítica de artes latinoamericana de los años sesenta y setenta: lo latinoamericano y la vanguardia. Ambos fueron ampliamente debatidos en la época, abordándose desde múltiples perspectivas y tradiciones teóricas. Su estudio permite identificar las disputas que se suscitaron en relación con el sentido del arte en la región, los desafíos que presentaban para la teoría y las metodologías interpretativas que se propusieron en este contexto.

La propuesta se lleva a cabo metodológicamente a partir del análisis crítico de libros publicados y bibliografía secundaria. Se examinan textos publicados entre las décadas de 1960 y 1970 por autores clave en el debate sobre lo latinoamericano y la vanguardia, como Marta Traba, Ferreira Gullar, Juan Acha y Damián Bayón, entre otros, quienes fueron seleccionados por su impacto en la historia del arte latinoamericano y su relevancia en la configuración de discursos sobre lo latinoamericano en el arte.

El análisis se articula a través de la identificación de tres dimensiones principales: 1) las conceptualizaciones de lo latinoamericano y la vanguardia en la crítica de arte de la época; 2) la manera en que estos conceptos se relacionan con la dependencia cultural y 3) las tensiones ideológicas y estéticas en los discursos críticos sobre estos conceptos. Para ello, se emplea un enfoque interpretativo que destaca las posturas teóricas de estos autores en relación con el contexto sociopolítico en el que surgieron, complementándolas con estudios historiográficos recientes que han abordado estos problemas desde distintas ópticas.

De esta manera, la exposición se divide en tres apartados. El primero de ellos se centra en la caracterización del marco histórico-conceptual precedente en el que surge la discusión sobre lo latinoamericano y la vanguardia, considerando los elementos discursivos que habilitaron el desarrollo de tales conceptos previo a los años sesenta. El segundo apartado revisa distintas conceptualizaciones de lo latinoamericano en la crítica de artes, atendiendo a las posturas teóricas y metodológicas que se adoptaron en la época. Finalmente, el tercero examina diversas interpretaciones de la vanguardia y las tensiones que esta generó en la crítica de ambas décadas, con especial atención a las implicancias histórico-teóricas en la comprensión del arte latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX.

El artículo busca contribuir al campo de estudio de la crítica de artes en América Latina desde una perspectiva teórica, poniendo el acento en la pluralidad de interpretaciones sobre lo latinoamericano y la vanguardia. Asimismo, se propone no solo reconstruir los debates teóricos de la época, sino también destacar sus implicancias en la construcción del pensamiento cultural latinoamericano.

## 1. PRECEDENTES HISTÓRICO-CONCEPTUALES DE LO LATINOAMERICANO Y LA VANGUARDIA

Un primer asunto que consideramos relevante para la crítica de artes en el período que nos convoca es el de las transformaciones que experimentaron las relaciones geopolíticas y geoculturales continentales, a partir del retroceso de la hegemonía británica desde la década de 1870 y la consecuente crisis del imperialismo de libre comercio (Arrighi, 2018, pp. 76-77), la que a fines del siglo XIX generó una competencia en el sistema interestatal entre Estados Unidos y Alemania.

La ventaja comparativa entre estas potencias en conflicto radicó en que, desde mediados del siglo XIX, Estados Unidos desarrolló una confluencia entre la expansión territorial y de capital (Arrighi, 2018, p. 78), la que se estableció desde la expansión geográfica hacia el oeste y hacia el sur de las 13 colonias originales de fines del siglo XVIII. Para el resto del continente americano, la expansión cruzó tanto por la vía militar como por la económica y diplomática. Con esto, Estados Unidos se reorganizó en un imperio territorial doméstico (Arrighi, 2018, p. 79), que le aseguraría las condiciones para acceder a transformarse en el centro de la economía-mundo durante el siglo XX (p. 80).

La vía cultural de la política de expansión norteamericana hacia el resto de América va a expresarse en iniciativas como la Conferencia de Washington de 1889 y la creación del *International Bureau of the American Republics* –antecedente directo de la Unión Panamericana, fundada en 1910–, así como con el crecimiento del sistema universitario estadounidense a fines del siglo XIX. En este aspecto, la creación de departamentos académicos enfocados en distintos campos de estudio sobre Latinoamérica –el idioma, el comercio, la agricultura y las reorganizaciones urbanas– (Delpar, 2008, pp. 26-31), da cuenta de esta vocación expansionista en la inauguración de la época del panamericanismo, en un amplio espectro y desde distintas iniciativas (Fox, 2013, p. 6).

Frente a esta situación, en la “América hispánica” se generaron distintas reacciones que, entre otras consecuencias, inauguraron un ciclo de reflexión identitaria que en los albores del siglo XX se expresó en tendencias tan diversas como “el arielismo, el nacionalismo, el paganismo, el latinismo y el iberismo” (Devés, 2000, p. 27). En general, las reflexiones “marcan un afán de reivindicación de lo propio [...] en oposición a un sajonismo invasor” que se identificaba con la modernización finisecular (p. 27), tendencia que encuentra en el pensamiento nuestroamericano de José Martí una de sus expresiones más reconocidas (p. 33).

Este nuevo ciclo de reflexión identitaria definiría un camino comprensivo para establecer las diferencias entre la potencia del norte y el subcontinente para contrarrestar la presión imperial. Las distintas corrientes del pensamiento latinoamericano de principios del siglo pasado trazaron una doble articulación: las características y orígenes culturales de la “América hispánica” y la diferencia con la “América sajona”. Esta alcanzará distintas expresiones y tendencias, que cruzan desde opciones universalistas e internacionalistas hasta otras que se enfocan en el pasado indígena y africano (Pini, 1997, p. 113), pero todas confluyen en el relevamiento de lo nacional como el eje principal del debate (Devés, 2000, p. 80).

Este antagonismo aparente o formal en relación con las vías de constitución de lo nacional dio cuenta también de la crisis de la hegemonía oligárquica bajo la cual se había construido la nación decimonónica (Rojo, 2023, p. 13). Esta situación va a permitir la aparición de discursos y teorías de distintas raigambres políticas y sociales que expresan e intentan dar solución a esta crisis de lo nacional (p. 14).

Estas exploraciones intelectuales, sin embargo, terminaron por acelerarse con el *crack* bursátil de 1929 y su impacto en América Latina, “cuyo signo más clamoroso fue el derrumbe, entre 1930 y 1933, de la mayor parte de las situaciones políticas que habían alcanzado a consolidarse durante la pasada bonanza” (Halperin Donghi, 2005, p. 361). Sobre este panorama, la región reorientará su producción como forma de responder a la crisis económica que, paralelamente, tuvo ribetes políticos y culturales igual de importantes.

Un segundo cuerpo de problemas contextuales, asociados de manera intrínseca con los ya descritos, lo situamos en las transformaciones que suceden en los sistemas artísticos con la aparición de las vanguardias en la década de 1920, ya que fue un decenio definitivo para las artes latinoamericanas dado su doble rupturismo estético y social. En este sentido, las distintas expresiones de vanguardia locales se propusieron ser una expresión de su realidad –con sus múltiples programas, opciones estéticas y acentos político-sociales– para posicionar dispositivos críticos y transformadores, que se manifestaron estéticamente a través de su rupturismo en la función social del arte (Pini, 1997, p. 110).

Las vanguardias latinoamericanas de este episodio trabajaron desde una articulación no imitativa y contemporánea a sus símiles europeas, ya que tradujeron y se apropiaron crítica y contextualmente de estas, contribuyendo de manera consciente

además a la crítica de la dependencia cultural y el eurocentrismo propio del arte decimonónico. Al respecto, destaca la autoconsciencia de estos movimientos, comprobable en el rol efectivo que jugaron en distintos procesos de transformación nacionales, latinoamericanos y globales desde perspectivas heterogéneas (Rojo, 2023, pp. 44-45), en las que lo moderno, lo nuevo y lo nacional se trabajaban dialécticamente, liberando antagonismos artificiales como lo tradicional y moderno, lo propio e importado, el arte popular con manifestaciones de élite, lo occidental y lo no occidental, etc. (Pini, 1997, p. 113).

Esta tendencia implicó, entre otros aspectos, el rechazo de los elementos academicistas, que situaban como parte constituyente del discurso oligárquico; la búsqueda de expresiones de características sintéticas de la actualidad a través del uso mínimo de recursos y lenguajes visuales; una actitud abierta a los distintos problemas de su contemporaneidad, entre los que cabe destacar el antagonismo aparente entre nacionalismo y universalismo, la incorporación a la representación de sujetos sociales obliterados por la narrativa nacional decimonónica (Rojo, 2023, p. 43) o la incorporación temática de la modernización urbana.

Hacia la década de 1930 se conformó un panorama a nivel hemisférico en el que el arte moderno se transformó en herramienta geopolítica y geocultural, bajo la consideración que su historia reciente realizó un traspaso desde Europa hacia el continente americano en una perspectiva regionalista de características heterogéneas, la que no reconocía una diferencia sustantiva entre los países del sur y del norte (Piñero, 2014, pp. 13-14). En particular, las reflexiones en los sistemas artísticos sobre las posibilidades de un arte americano, entendido “como un nuevo regionalismo [...] que trascendiera los límites nacionales” (p. 5) –que se encuentra en las posiciones teóricas de pintores como Siqueiros o Torres García– dispusieron de una gama de problemas que hicieron posible lecturas “sobre un arte anclado en lo singular-local, pero que a su vez fundara una nueva unificación continental” (p. 5).

Tras la Segunda Guerra Mundial y con la afirmación de la hegemonía norteamericana en el sistema-mundo moderno, la diferencia entre el arte “americano” y el “latinoamericano” se hizo patente y suscitó una jerarquía entre las regiones que fue transferida igualmente a la historia del arte moderno. En este sentido, la comprensión jerarquizada de las dos Américas puso de relieve estrategias que restablecieron las tensiones coloniales que históricamente han configurado el continente, tanto a nivel de las metrópolis que reivindicaban una ligazón histórica como de las naciones que intentaban reafirmar su independencia asediada por el “poder colonial en disputa” (Godoy Vega, 2018, p. 45).

Las claves culturales de denominación del arte producido en América Latina durante las décadas de 1930 y 1940 fueron fijadas desde elementos étnicos, lingüísticos y geográficos como bases explicativas. La perspectiva de una producción artística anclada

en un territorio determinado que “contiene” una tradición étnico-lingüística particular, cimentaría una lectura proyectiva tanto hacia el pasado como al presente, lo que alentó la búsqueda de un origen cultural compartido. Esto se manifiesta, a decir de Álvarez de Araya (2012), en la periodización de las historias nacionales del arte que se desarrollan entre 1920 y 1950 a partir de una triple condición que se centra en el problema del origen cultural del arte latinoamericano: el relevamiento del componente racial que encuentra su origen en el mundo colonial americano, su inserción en la historia de la nación como base cultural y, por último, la inclusión de las vanguardias como momento afirmativo y negativo de esa tradición que se amplía hasta la contemporaneidad (p. 200).

Este proceso, que se delineó con la segunda posguerra, produjo que desde los cincuenta en la crítica de artes latinoamericana se opere a partir de estrategias de validación de los nuevos lenguajes artísticos, inscribiéndolos en tramas conceptuales que ponen de relieve la tensión constitutiva entre tradición, nación y modernización (Álvarez de Araya, 2012, pp. 205-206). El resultado de esta operatoria radica en la restructuración de las historias nacionales del arte, las que incorporan a sus repertorios las vanguardias de los años veinte y treinta (p. 197) a la vez que van dando cuenta de las claves comprensivas, en términos de teorías, de su propia constitución como crítica de artes.

## 2. LO LATINOAMERICANO PARA LA CRÍTICA DE ARTES DE LOS SESENTA Y SETENTAS

La década de los sesenta experimentó, al alero de las reflexiones que proveen las ciencias sociales, una resemantización tanto del significante como del significado de América Latina. El desplazamiento de las claves geográfica, étnica y lingüística por las condiciones económicas, políticas y sociales impuso en la discusión teórica una renovada unidad interpretativa en clave histórica para la región (Rojo, 2001, 74). En este sentido, la América Latina que empieza a surgir en este marco epocal se posiciona a partir de una dinámica de factores estructurales que determinan una conformación histórica de características no ontológicas, dimensión que repercutirá en las concepciones que desarrolla la crítica de artes sobre lo latinoamericano y sus intersecciones con las prácticas artísticas hasta la actualidad.

El establecimiento de patrones de desarrollo para las artes y las condiciones de recepción de los mismo sirvieron de base en la pregunta por lo latinoamericano que aparece en la crítica de artes durante los sesenta. El surgimiento de esta clave histórica se va a sustentar en las diferencias que la modernización cultural experimenta en los distintos países de América Latina y en la integración teórica de propuestas variopintas e, incluso, antagónicas. En este sentido, la aparición del problema de lo latinoamericano en la crítica de arte de los sesenta se relaciona con la propuesta de Viera de Mello sobre las etapas de la ideología de “la nación joven” y la “nación subdesarrollada” (2009, p. 68), como con la propuesta de Cândido, derivada de la anterior, en torno a la “conciencia amena del

retraso” y “la conciencia catastrófica del retraso” (1972, p. 337) que manifestó la intelectualidad regional desde la segunda posguerra.

Mosquera (1995) plantea que la crítica de artes de los sesenta y setenta moviliza una serie de propuestas que configuran un primer momento para una teoría social del arte en América Latina. Las condiciones de enunciación en las que la producción artística se desarrolló históricamente y culturalmente en la región, así como el planteamiento de un horizonte de expectativas sociopolíticas sobre las producciones que debía vincularlas a ese aparato teórico en formación, moldearán estas nuevas características de la crítica de artes. A su vez, estas propuestas se proyectaban en su mayoría desde perspectivas ideológicas antiimperialistas y anticoloniales, cuyo núcleo discursivo se encontraba en la oposición relacional entre el dominio euro-norteamericano y la dependencia latinoamericana (Mosquera, 1995, p. 10).

El despliegue de esta perspectiva teórico-crítica cubrió distintas discusiones en torno a su implementación y alcances, así como una variedad de juicios sobre los nuevos lenguajes; el desenvolvimiento de estos últimos en sus contextos de origen –Europa y Estados Unidos–, su repercusión local y aclimatación; o la inserción de los resultados de estos procesos en el relato histórico-cultural de cada país. La discusión sobre lo latinoamericano de la crítica de la posguerra fue animada por la generación que en adelante produciría un conocimiento latinoamericano sobre el arte latinoamericano, distinto del euro-norteamericano cuya autoridad y legitimidad cuestionó. Esta se distinguió de generaciones críticas que la precedieron por su formación universitaria, teórica y metodológica; su alto perfil y conexión con los centros metropolitanos; el impulso que las distintas carreras individuales recibieron de la expansión estructural del arte latinoamericano a través de bienales, museos y otras instancias (De la Nuez, 2014, p. 198).

Consideramos que un primer momento en la conformación del problema de lo latinoamericano en la crítica de artes se presenta en las cinco conferencias que dan cuerpo al libro *La pintura nueva en Latinoamérica* de la crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba (1961). La lectura que plantea comprende lo latinoamericano como el resultado histórico entre unas culturas precolombinas que no terminan de desaparecer y una cultura moderna que no termina de constituirse (Traba, 1961, p. 63). En esta situación, las artes en América Latina encuentran un estatuto especial puesto que encarnan una manera particular de expresar las condiciones por las que la región atraviesa histórica y culturalmente.

Traba propone la articulación entre una realidad latinoamericana de carácter aluvional (p. 14) y los descubrimientos formales y expresivos que la modernidad artística produjo desde fines del siglo XIX. En ella, el arte latinoamericano adquiere características expresivas sobre esa realidad a partir de la modulación plural, localizada y diferenciada en el desarrollo del arte moderno. La concepción trabiana de lo latinoamericano es una relación entre las condiciones estructurales de América Latina con la autenticidad de sus

pintores –la tesis central del libro– en cuanto promesa de independencia cultural porque, para ella, el arte latinoamericano está en vía de formación (p. 49). Así, el concepto de lo latinoamericano que Traba desarrolla debe ser considerado a partir del enfoque en que el arte enlaza la modernidad artística y las condiciones materiales y culturales en su diversidad constitutiva, pero desde una perspectiva histórica común.

Cabe destacar que esta publicación es la primera en su tipo que reúne la obra de artistas de diferentes países que, con anterioridad, eran tratados en forma aislada (Olívar Graterol, 2017, p. 173) y que, de manera inédita, incluye a artistas brasileños en su teorización. Esto da cuenta de esa concepción de lo latinoamericano en la que las claves de entendimiento se enfocan históricamente, con la integración de las modalidades culturales y la estructura económica y sociopolítica. Será esta opción de entendimiento la que planteará el problema de lo latinoamericano como enunciación específica, en este caso, del arte moderno y su historia.

Esta concepción de lo latinoamericano, sin embargo, tomará nuevos bríos hacia mediados de la década de los sesenta, en particular por el impacto del pensamiento crítico regional en la crítica de artes (De la Nuez, 2020, p. 85). De manera notoria, la inclusión a la reflexión teórica de las tesis del dependentismo y el subdesarrollo a partir, en especial, de la consideración de un sistema mundial articulado en estructuras jerárquicas y distribuciones desiguales del poder. Si bien Traba se acercó a este tópico en los textos de *La pintura nueva en Latinoamérica*, el problema cruzaba sobre todo por la peculiaridad y particularidad ajustadas a las realidades locales, advertibles en el arte latinoamericano en el concierto del arte moderno, destacándose el subdesarrollo más bien como un dato de la causa y potenciador de esas prácticas artísticas y no como un problema.

Ferreira Gullar incorpora estas perspectivas teóricas en *Cultura posta em questão* del año 1964 (2002). Desde una lectura más general en torno a los problemas que enfrenta la cultura nacional –en particular la brasileña–, toma una posición específica con la función social de la cultura en las sociedades subdesarrolladas, destacando el carácter de clase que las conforman (Couto, 2004, pp. 170-171).

Si bien la lectura de Gullar gira en torno a los problemas de la cultura en el escenario brasileño, consideramos que el problema de lo latinoamericano aparece en términos de la relación de dependencia entre países desarrollados y subdesarrollados. Las respuestas acríicas o la adopción pasiva de los productos y lenguajes internacionales; el rol de las élites en el medio cultural, mediante sus aparatos de distribución y validación social; la aceleración del desarrollo tecnológico de las comunicaciones, que pretenden una homologación entre los lenguajes artísticos de los países desarrollados y los subdesarrollados, van a resultar factores que presionan a los últimos, particularmente en la producción de lenguajes y expectativas culturales que apuntan hacia una intervención sociopolítica en el medio local (Gullar, 2002, pp. 31-34).

Ya en *Vanguardia e subdesarrollo* del año 1969 (2002), Gullar va a profundizar esta lectura al proponer que la modernidad brasileña —extensible a la latinoamericana— es en definitiva antropófaga, indicando que las estrategias que se establecen para la afirmación de lo nacional recorren el camino de una selección crítica y transformación de estrategias foráneas, las que en última instancia responden a urgencias nacionales de la formación cultural (pp. 190-191). En este sentido, Gullar propone como factor determinante la dialéctica entre lo universal y lo local, entre lo internacional y lo nacional, entre el desarrollo y el subdesarrollo, en cuanto polos que se encuentran y se bifurcan constantemente a partir del conocimiento sobre la realidad específica, determinada por la no adopción mecánica de los influjos externos (pp. 245-247).

La reflexión sobre lo latinoamericano durante la década de los setenta estuvo marcada por distintas comprensiones en la crítica de artes, desarrollándose visiones constelares que en algunos casos se refuerzan y en otros se repelen pero que, de manera central, se sustentan sobre todo en el tópico de la identidad en relación con las artes del continente como uno de los modos en los que esta se manifiesta.

En *Arte Latinoamericano actual* (1972), Traba pasará de su conceptualización de lo latinoamericano como espacio aluvional a una en que lo caótico, lo mítico y lo rudimentario son estructuras que manifiestan la particularidad del subcontinente y que permiten una mirada aglutinante sobre estas sociedades (p. 25). Dicha conceptualización se realiza a partir de las consecuencias culturales del capitalismo periférico y la carencia de una superestructura sobredeterminada por el desarrollo tecnológico, destacando que lo latinoamericano representa una estrategia de resistencia desde las producciones artísticas que asumen críticamente esa identidad mítica. Este mismo planteamiento es el que va a servirle de base en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (Traba, 2005), el que coincide con los años en que el desarrollismo latinoamericano atravesó su mayor crisis replegándose ante la arremetida del capital internacional, que puso en jaque la industria regional propia de los nacional-desarrollismos (Marambio, s/f, pp. 48-50).

En contraste a la lectura de Traba, se va a desarrollar una lectura de lo latinoamericano en cuanto síntesis de tradiciones culturales opuestas o antagónicas en condiciones sociales específicas que se transforman en una constante histórica. En esta línea, Manrique propone una visión sobre lo latinoamericano entendida como un movimiento pendular, una oscilación histórica entre la tradición europea y la indígena americana (2006, p. 21). En este sentido, para el autor no existe una esencia determinada, sino que, al ser un elemento de características procesuales, la identidad de lo latinoamericano se enfrenta desde la diferencia y la otredad a partir de sus reelaboraciones históricas, dando curso a una serie de respuestas que permiten la articulación de esos vaivenes. Manrique condensa esta idea en la figura de Janos bifrontes, cuyos rostros “miran simultáneamente allende y aquende del Atlántico” (2006, p. 20).

Esta tendencia de síntesis entre las herencias americanas y la europea va a ser la dominante en la publicación colectiva donde aparece este artículo de Manrique, que lleva por título *América Latina en sus artes* (Bayón, 2006), el que es resultado de las sesiones de la reunión de críticos e historiadores del arte celebrada en Quito durante junio de 1970 al alero de la UNESCO. Este evento, así como la publicación, más que considerarlo como un espacio inaugural de la reflexión de la crítica de artes a nivel continental, es más bien un punto de arribo en el que el asunto del mestizaje y la transculturación posibilitan la lectura de esta síntesis en cuanto origen cultural y en clave identitarias, con sus distintos matices interpretativos (Álvarez de Araya, 2012, p. 195).

El cambio, entonces, sobre la condición de lo latinoamericano estuvo situado para la crítica de ese período en torno a la relación identitaria que se entabla entre las prácticas artísticas y la cultura del subcontinente, la que está determinada indefectiblemente por el colonialismo y la dependencia. La discusión que tuvo lugar durante el Simposio de Austin en octubre de 1975 giró en torno a estos problemas (De la Nuez, 2020), como lo atestigua la publicación que recoge las distintas intervenciones que Bayón, uno de sus organizadores, propuso como cuestionario: la existencia efectiva del arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distintiva, entre otros puntos (Bayón, 1975, p. 26).

Con los elementos anteriores se puede precisar que la conceptualización sobre lo latinoamericano en la crítica de artes de América Latina durante los sesenta y setenta no se asienta sobre una lectura única. Por el contrario, se enfoca a partir de distintos matices interpretativos en los que el factor colonial y su derivación dependiente se transforman en características comunes y constitutivas. Un rasgo importante en la teorización de lo latinoamericano durante el período es la aparente superación de ciertos esencialismos para transformarlos en una pulsión identitaria explicativa.

En consecuencia, y en adelante, ha cundido una concepción contextual del fenómeno, más como proceso que condición, centrada en lo que los artistas latinoamericanos hacen, independientemente de sus estéticas y radicaciones. La reflexión gira hacia “lo latinoamericano” en el arte, teniendo en cuenta procesos como el mestizaje, la transculturación o la hibridación; la pertinencia de distintos conceptos, como el de Tercer Mundo; el dilema de la democratización política combinada con la ampliación del consumo y el auge de las industrias culturales (Olivar Graterol, 2014, pp. 185-186).

Esto, en una perspectiva teórica, manifiesta una serie de transformaciones en torno a la conceptualización de lo latinoamericano, que van desde la situación histórica específica que determina a las artes de la región hasta la identificación de estas últimas como un medio que expresa dicha situación. En cierta medida, el problema de lo latinoamericano para la crítica de artes de los sesenta y setenta se desarrolla a partir de una condición que se relaciona con las prácticas artísticas: primero desde una exterioridad y, después, como una determinación interior que permite la interrelación entre las prácticas y el contexto marcada por la identidad como problema central. Lo último

posibilita, a su vez, el problema que se articula en relación con la vanguardia y sus condiciones en Latinoamérica y, por ende, determina también el problema de lo latinoamericano.

### 3. MODULACIONES DE LA VANGUARDIA EN LA CRÍTICA DE ARTES LATINOAMERICANA DE LOS 60 Y 70

El tópico de la vanguardia figura en la crítica de artes de los años sesenta y setenta como uno de los centrales en su discusión, en particular porque articula una tensión sobre lo latinoamericano, sus condiciones históricas y su vinculación identitaria en relación con las prácticas artísticas. De este modo, el problema de la vanguardia para la crítica de artes de este período se entronca con el estatuto colonial y de dependencia de la cultura regional, sus posibilidades de superación y la independencia o autodeterminación en términos artísticos y, por ende, culturales.

En los sesenta, el campo cultural continental recibió el impacto de la Revolución Cubana, y desde entonces las tensiones al interior de la izquierda latinoamericana tocaron las relaciones de militancia y pensamiento, política y estética y la autonomía del campo –tanto crítica como creativamente–, los que encendieron los discursos sobre el poder. La izquierda, entendida sobre todo como un movimiento antiimperialista, incubó una nueva clase de compromiso y una “tercera posición”, impulsada por intelectuales como Ángel Rama (Marambio, s/f, pp. 40-41).

Es en este marco de reconfiguraciones ideológicas que la vanguardia aparece para la crítica de arte de fines de los sesenta como un asunto de adecuación y correspondencia o no entre el contexto histórico y las tendencias del arte moderno. Para Gullar (2002) la vanguardia es la condición del arte moderno desde el siglo XVIII, en la que se entabla la dialéctica entre la estructura social y la conquista ascendente de la autonomía artística como producto de la incorporación de la historia en el arte (p. 228). La vanguardia para este autor proviene de la transformación de la estructura socioeconómica y su expresión en la superestructura ideológica-cultural, la que está a su vez condicionada por los procesos históricos en los que esa relación se establece, expresando una objetivación de los contenidos materiales que determinan tanto a la obra como a su dimensión contextual (p. 247).

Si bien esta es la tendencia general de la vanguardia para Gullar, la modulación latinoamericana de la misma no puede ser considerada en estricto sentido como un proceso exclusivo en el arte moderno, sino que debe incluir las condiciones históricas en las que surge. Tanto la concreción de lo universal en lo particular como la especificidad histórica de la estructura socioeconómica van a resultar elementos centrales para la comprensión de la vanguardia en América Latina, cuyo objetivo sería la superación dialéctica de sus condiciones de aparición (pp. 247-248).

Morais (1975) a su vez comprende la vanguardia como producto del arte moderno en su proceso de constante actualización, determinado por las condiciones materiales de las

que toma elementos para la creación artística, acto que indica la autoconciencia de la época y la realidad nacional (pp. 69-70). En este sentido, la vanguardia para Morais tiene un sentido constructivo, en particular porque se corresponde con una interpretación de la realidad nacional, que permite su transformación creativa al mismo tiempo que depende de ella, generando nuevos modelos y experimentado sus soluciones posibles (1975, p. 114).

Una posición diametralmente distinta es la que sostiene Traba (2005), para quien en la vanguardia confluyen dos fenómenos, a saber, el desarrollo tecnológico de la sociedad de consumo y el colonialismo cultural. Sobre el primero, indica que en los Estados Unidos el desarrollo tecnológico involucra la producción de la “estética del deterioro” y las “vanguardias en el vacío” (Traba, 2005), categorías que expresan la crisis del arte moderno en cuanto lenguaje y la pérdida del código general de comunicación (p. 59). En relación con lo segundo destaca los términos asimétricos del intercambio entre centro y periferia que, a partir de la transformación del lenguaje artístico, genera la sustitución del signo por la señal (p. 64). Por lo anterior es que la vanguardia para el arte latinoamericano representa la subsunción e identificación de la obra con los productos de la sociedad de consumo (p. 61), realizando una imitación y actualización constante de esos códigos como efecto de un falso universalismo (p. 70).

Con la matización culturalista y semiótica de la teoría de la dependencia que destaca la unidireccionalidad de los intercambios neocoloniales (Marambio, s/f, pp. 52-53), Traba entiende la vanguardia a partir de una dialéctica cuyo polo dominante septentrional reafirma su posición imperialista en la historia, como “centro emisor” de nuevas tendencias que fluyen hacia América Latina (Traba, 2005, p. 70). El problema de la vanguardia en el contexto regional es el reforzamiento del colonialismo cultural que carga a las artes latinoamericanas con problemas falsos y ajenos, los que no se corresponden ni con la estructura socioeconómica ni con la superestructura ideológica-cultural (2005, p. 77).

Una tercera posición es la que propone Acha, para quien el problema de la vanguardia radica en la tensión entre identidad y originalidad, tópicos que cuando se referían a las artes visuales latinoamericanas eran tomados como un binomio contrapuesto y excluyente. Sin embargo, para el autor esta dicotomía es falsa, pues la identidad es un proceso de características históricas en las que el arte no tiene como misión o fundamento reflejarla, sino dotarle autoconciencia (Acha, 1984, pp. 13-14).

El problema para este autor no pasa por la falsa oposición entre identidad y originalidad, o entre vanguardia e identidad, sino por las condiciones en que las expresiones artísticas toman lugar dentro del sistema de producción estético y que, para el caso latinoamericano, tenían que buscar la posibilidad expresiva de una autoconciencia identitaria. Esta, que la precede con el objetivo de superar su propia base material, se centra en el subdesarrollo y la necesidad de una vanguardia autoconsciente, que indique

los conflictos y contradicciones del desarrollo de la sociedad industrial o parcialmente industrializada (Acha, 2017, p. 33).

Acha apostaba a los nuevos lenguajes como recursos para subvertir de manera crítica la manipulación estética a la eran sometidas las poblaciones latinoamericanas ante el avance de los productos y contenidos de los medios masivos. Para el crítico, el arte experimental o de vanguardia era primordial en cuanto buscaba subvertir las experiencias comunes de la sensibilidad, contribuyendo de esta forma a enriquecerla y modificarla (Serviddio, 2012b, p. 56).

Una cuarta posición es la de Mirko Lauer (2007), quien considera la vanguardia a partir de la perspectiva de clase al interior de su propio campo cultural. En el caso peruano, que es donde se centra, la vanguardia se inserta en el proceso de modernización general de la sociedad y no puede ser considerada sin apuntar hacia las transformaciones que se dan en su seno (p. 90). Para este autor la vanguardia debe ser considerada en el contexto de la modernización burguesa y en el consecuente crecimiento del mercado artístico, como una actualización por vía de una síntesis nacional de las tendencias antitéticas universales y locales (Mitrovic, 2019, p. 25), la que se condice con el gusto de una burguesía industrial y tecnocrática modernizante (Lauer, 2007, 189-190).

Por último, Néstor García Canclini (1977) vincula la vanguardia con los desarrollismos dependientes latinoamericanos de mediados del siglo pasado, en la perspectiva de las transformaciones de las fuerzas productivas que posibilitan el crecimiento e integración nacional en el capitalismo monopólico (pp. 154-155). El autor propone que las vanguardias de este período son la expresión en lo artístico de la modernización económica desarrollista, impulsadas por la transformación de la estructura productiva, el crecimiento urbano y los medios de comunicación masivos en una relativa autonomía nacional (p. 155). En términos artísticos, comprende la vanguardia como la experimentación formal a través de los cambios técnicos y tecnológicos en la producción de obra y las consecuencias que tiene en la función social del artista (pp. 155-156).

Las contradicciones y el fracaso del desarrollismo latinoamericano como modelo de desarrollo, en los términos que propone García Canclini, desencadena asimismo el abandono del proyecto de renovación estética de las vanguardias, las que cayeron en un elitismo formal que condicionó al sistema artístico (1977, p. 165). El problema da cuenta de que la transformación en la base social y material en la que la vanguardia se inserta, desde su experimentalidad, generó un escenario en las que estas no lograron adecuarse, produciéndose la exigencia por una nueva función social del arte y de la producción simbólica, presionada a su vez por los medios de comunicación masivos (p. 166). Esto trae como consecuencia la crisis del sistema estético burgués y la vanguardia, en su intento de sortearla desde su radicalidad, no logra plegarse ni construir un escenario de transformación social-popular como salida a dicha crisis (p. 167).

De este modo, la conceptualización de la vanguardia en la crítica de arte latinoamericana de los sesenta y setenta tiene distintos alcances y expectativas. Por un lado, se destacan matices afirmativos en la perspectiva de la transformación social, como en el caso de Gullar y Morais; por otro profundiza las tramas de la dependencia cultural, como lo propone Traba; permite la creación y elaboración a nivel local de alternativas artísticas que enfrenten la dinámica de la dependencia y el subdesarrollo, que es el planteamiento de Acha y, por último, la vanguardia es el producto de las contradicciones del modelo desarrollista impulsado en América Latina y la transformación de su base social, como en las lecturas de Lauer y García Canclini.

Las vías de comprensión de la vanguardia están cruzadas por la conceptualización de lo latinoamericano y su adecuación a las condiciones del subdesarrollo y la dependencia, en las que el vínculo de esa relación se establece desde la reflexión identitaria. La conceptualización de la vanguardia en las distintas autorías aquí revisadas toma forma de política cultural, ya que establecen claves de comprensión y proyecciones de las capacidades del arte en la sociedad a partir de la función que desarrolla. Esto resulta clave para la dinámica del subdesarrollo y la dependencia desde la que la crítica de artes se articula, puesto que direcciona sus particularidades a partir de dicha determinación material y como respuesta a la misma.

#### 4. CONCLUSIONES

La lectura de estos textos de la crítica de artes en América Latina durante los años sesenta y setenta indica que los conceptos de lo latinoamericano y la vanguardia fueron fundamentales en las maneras en que se desarrolló el pensamiento sobre lo artístico en la región. Por ello es que se propone que ambos no deben ser pensados exclusivamente desde preocupaciones artísticas y/o estéticas, sino que deben ser proyectados hacia debates más amplios en los que las ideas sobre la identidad, la dependencia y el colonialismo cultural toman un valor imprescindible para pensar el arte en Latinoamérica.

Analizado desde esta perspectiva, en la crítica de artes del período tratado lo latinoamericano no se conceptualizó de manera homogénea, sino que responde a distintas modulaciones y expectativas sobre el arte y su relación con las condiciones materiales. Mientras Marta Traba veía en el arte latinoamericano un proceso en formación condicionado por el subdesarrollo, otros, como Ferreira Gullar y Juan Acha, enfatizaban su papel en la superación de esa condición histórica, a partir de la autoconcientización de la identidad cultural mediante las prácticas artísticas. En este contexto, el arte fue entendido como un campo productivo de reflexión frente a la determinación que se origina con el colonialismo cultural, lo que condujo a un replanteamiento de los modos en que la producción y recepción artística en la región debían interpretarse en un contexto de reformulaciones identitarias.

En el caso de la vanguardia, para la crítica de artes la discusión estuvo marcada por el debate entre asimilación y pertinencia. Mientras que algunos veían en la experimentación vanguardista una forma de consolidación de la autonomía cultural, otros la interpretaban como una imposición externa que reforzaba la dependencia en la esfera cultural. Traba denunciaba la alienación que suponía la importación de modelos artísticos foráneos a la realidad latinoamericana, mientras que críticos como Gullar, Morais y Acha buscaron integrar las vanguardias dentro de una lógica de reinterpretación crítica y resistencia cultural. Otros, como García Canclini y Lauer, la enfocaron como una respuesta a las condiciones del subdesarrollo y las posibilidades que entregaba la modernización nacional-desarrollista, con sus contradicciones, aciertos y fracasos.

La diversidad de posturas muestra que la crítica de artes en la región no fue unívoca, sino que operó desde múltiples enfoques que dialogaban con el contexto socioeconómico, político e intelectual de la época. Es a partir de la consideración sobre esta heterogeneidad de la crítica que se puede vislumbrar que si bien existe un horizonte común en el debate, este se presenta a la vez como disputa ideológica en la construcción conceptual del arte latinoamericano y su validez cultural independiente.

La selección y disposición de autores en este artículo apunta precisamente a mostrar esa heterogeneidad teórica en torno a lo latinoamericano y a la vanguardia como modalidades de la crítica de artes de la época. Hay que considerar, sin embargo, que esta selección es una muestra acotada de los agentes que participaron en el debate, pero que sin duda tiene la validez de descomprimir las lecturas que muestran a la crítica de artes latinoamericana de los sesenta y setenta como un conjunto compacto y homogéneo, con los mismos intereses, tradiciones teóricas y proyecciones intelectuales. Necesariamente, este es un objeto de investigación que debe ser ampliado y revisado en un sentido crítico para establecer otros parámetros en su comprensión, la que está lejos de agotarse.

Por último, el estudio de la crítica de arte latinoamericana de esta época permite comprender cómo se entablaron los debates en relación con las narrativas identitarias, en los que las discusiones sobre el arte a la luz de la incorporación teórica del subdesarrollo, la dependencia y el colonialismo cultural sembraron una crítica de características estructurales que, de una u otra manera, siguen influyendo en el pensamiento sobre la producción artística contemporánea, sus modos de circulación, recepción e interpretación. Al resaltar la intersección entre arte, política, sociedad y proyectos intelectuales, se espera que este artículo contribuya a una lectura más profunda del papel de la crítica de artes en la construcción tanto de los imaginarios culturales en América Latina como de sus artes.

---

Este artículo es resultado del proyecto ANID-FONDECYT de Iniciación en Investigación N°11220378 “Vanguardias artísticas latinoamericanas en la escritura

sobre artes plásticas y visuales desde América Latina: caracterizaciones, conceptualizaciones y genealogías (1960-2015)”.  
.

#### OBRAS CITADAS

- Acha, Juan (2017). Despertar revolucionario. En J. Barriendos (Ed.), *Juan Acha. Despertar revolucionario* (pp. 32-40). Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- (1984). *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Ediciones Galería de Arte Nacional.
- Álvarez de Araya, Guadalupe (2012). Temas de la crítica de artes: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975. *Figuraciones*, (10), 189-220.
- Arrighi, Giovanni (2018). *El largo siglo XX*. Akal.
- Cândido, Antonio (1972). Literatura y subdesarrollo. En C. Fernández Moreno (Ed.), *América Latina en su literatura* (pp. 335-353). Siglo XXI & UNESCO.
- Couto, María de Fatima Morethy (2004). *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. UNICAMP.
- Delpar, Helen. (2008). *Looking South. The evolution of Latin Americanist Scholarship in the United States (1850-1975)*. The University of Alabama Press.
- De la Nuez, José Luis (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*, XVII(33), 85-88.  
<https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5486>
- (2014). Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística. *Aisthesis*, (55), 197-212. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000100012>.
- Devés, Eduardo (2000). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo I. Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950)*. Biblos & Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Fox, Claire F. (2013). *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. University of Minnesota Press.
- García Canclini, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo.
- Godoy Vega, Francisco (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.
- Gullar, Ferreira (2002). *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. José Olympio.
- Halperin Donghi, Tulio (2005). *Historia contemporánea de América Latina*. Alianza.

- Manrique, Jorge Alberto (2006). ¿Identidad o modernidad? En D. Bayón (Ed.), *América Latina en sus artes* (pp.19-33). Siglo XXI & UNESCO.
- Marambio, Matías (s/f). Marta Traba: diálogos entre teoría social y crítica artística en América Latina durante los setenta. *Cuadernos de Pensamiento Latinoamericano*, (20), 36-55.
- Mitrovic, Mijail (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Fondo Editorial, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Lima.
- Morais, Frederico (1975). *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Paz e Terra.
- Mosquera, Gerardo (1995). Introduction. En G. Mosquera (Ed.), *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* (pp. 10-17). InIVA.
- Olívar Graterol, Dagmary (2014). Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta. *Semiósfera*, (2), 172-195.
- Pini, Ivonne (1997). Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. *Ensayos*, IV(4), 99-113.
- Piñero, Gabriela (2014). El tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” (1920-1930) y la fórmula de un “Arte Latinoamericano” (1950-1970). *A Contracorriente*, 11(2), 1-21.
- Rojo, Grinor (2023). *La cultura moderna de América Latina. Volumen II. Segunda modernidad (1920-1973)*. Lom.
- (2001). Nota sobre los nombres de América. *Atenea*, (485), 63-76.
- Serviddio, Luisa Fabiana (2012a). Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta. Miño & Dávila.
- (2012b). De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana. *Figuraciones*, (10), 53-62.
- Traba, Marta (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Siglo XXI.
- (1961). *La pintura nueva en Latinoamérica*. Ediciones Librería Central.
- Viera de Mello, Mario (2009). *Desenvolvimento e Cultura. O problema do esteticismo no Brasil*. Fundação Alexandre de Gusmão.



Esta obra está bajo licencia internacional  
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.