

# La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad

Fabiana Serviddio

Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con tesis sobre la crítica de arte latinoamericano durante la década de 1970. Licenciada y Profesora en Artes, egresada de esa casa de estudios, 1998. Fue becada en el 2001 por la Rockefeller University, en el 2003 por Fundación Antorchas y Fundación Espigas, y actualmente es investigadora del CONICET. Ganadora del 2do Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas año 2003. Miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).



## RESUMO

El Mayo francés y la entrada de los tanques soviéticos a Praga señalaron simbólicamente el año de 1968 como el momento de apogeo de una crisis –política, socioeconómica, cultural– que relativizó los principales proyectos occidentales del siglo XX. En el campo del arte latinoamericano en se trató de un momento de transición, en el que se reformularon algunas respuestas en nuevos términos, y se anticiparon desarrollos teóricos posteriores. Los críticos, transformados en teóricos, ubicaron sus reflexiones dentro de una temporalidad predictiva –la *futurología* de Romero Brest– y prescriptiva –el *pensamiento visual independiente* de Acha, o la resistencia de Marta Traba–, buscando figurarse hacia adonde iban las prácticas artísticas de la región.

## Introducción.

Hechos resonantes como el Mayo francés y la entrada de los tanques soviéticos a Praga señalaron simbólicamente el año de 1968 como el momento de apogeo de una crisis –política, socioeconómica, cultural- que relativizó los principales proyectos occidentales del siglo XX. Crisis de la modernidad, de sus grandes relatos, fragmentación de sus discursos, fueron los diagnósticos que recibió este proceso que atravesó la década de 1960.<sup>2</sup>

Este quiebre del paradigma modernista se caracterizó en lo artístico por un cuestionamiento de los discursos que concibieron el arte moderno dentro de un sistema evolutivo, fundado en el concepto de autonomía de la dimensión estética.<sup>3</sup>

En la escena artística, el arte pop y el minimal expusieron la crisis epistemológica reactualizando los cuestionamientos respecto de los modos tradicionales de interrelación entre el público y los objetos de arte, y los límites entre lo artístico y lo no artístico.<sup>4</sup>

La progresiva desmaterialización del objeto artístico y la profusión de *happenings* y demás experiencias efímeras –que en principio apuntaron a eliminar la producción de objetos permanentes- hicieron que muchas voces en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica hablaran de la “muerte del arte”. En Buenos Aires, las “experiencias” realizadas en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1967 y 1968 llevaron a su director, Jorge Romero Brest, a proclamar “la muerte del arte y el triunfo de la estética”;<sup>5</sup> y la revista *Primera Plana* lo convirtió en tema de portada en mayo de 1969.<sup>6</sup> En México, los Salones Independientes, organizados y financiados por los mismos artistas y por organismos autónomos del estado, también promovieron experiencias de carácter cada vez más efímero hasta llegar al último –de 1971- en el que todos los objetos y experiencias fueron completamente realizados en papel.<sup>7</sup>

Uno de los análisis más lúcidos de este proceso –junto al ensayo de Lucy Lippard<sup>8</sup> fue el del crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg, que en *The Anxious Object*<sup>9</sup> estudió cómo la paulatina desmaterialización del objeto artístico hizo que muchos artistas incrementaran su producción teórica, sustituto de dicha carencia. En ese proceso, algunos artistas minimal como Dan Flavin o Sol LeWitt derivaron hacia el arte conceptual. Según el crítico de *The New Yorker*, la sistemática elaboración de teoría por parte de

los artistas llevaba implícitamente a discutir cuál era la nueva función del crítico en ese contexto: su práctica necesitaba una redefinición.

Revistas prestigiosas como la neoyorkina *Artforum* registraron un declive del viejo modelo de crítico moderno y un paulatino ascenso de una nueva clase de teórico-crítico que buscó defender un campo estético convertido en escenario expandido, agredido por dentro y por fuera.<sup>10</sup> Hal Foster ha observado que, en efecto, muchos artistas y críticos de los años sesenta y setenta registraron el peligro de lo arbitrario cerniéndose sobre el arte. Los últimos experimentos artísticos los empujaban hacia un terreno más allá de los criterios. Los críticos comenzaron a trazar entonces “otros criterios” (fue el caso de Leo Steimberg con su ensayo *Other Criteria* de 1972) y a nutrirse de nuevas fuentes teórico-metodológicas. Estructuralismo y postestructuralismo fueron dos de esas nuevas herramientas,<sup>11</sup> pero también hubo una fuerte tendencia a interpretar el arte desde sus vínculos con la política. Y esta sensación de precariedad de los criterios canónicos y de los roles definidos se sintió en la escena latinoamericana.

La crisis del paradigma modernista puede pensarse bajo dos aspectos: la falta de consenso respecto de la dominancia, autenticidad regional y actualidad de un estilo;<sup>12</sup> y la dificultad de un acuerdo respecto a los criterios de juicio crítico que debían regir el análisis de la producción plástica latinoamericana. Por lo tanto, los fundamentos teóricos mismos de la disciplina crítica fueron puestos en cuestión también en América latina.

El poeta brasileño Ferreira Gullar –autor del manifiesto de la poesía concreta-, volcado transitoriamente a la teoría, reunió una serie de ensayos bajo el título *Vanguardia e Subdesenvolvimento*

(*Vanguardia y subdesarrollo*) en donde definía sus ideas respecto de las manifestaciones más actuales y de su rol en el nuevo contexto regional.

Los críticos también reaccionaron ante la nueva situación del arte. Algunos se decidieron a abandonar su tradicional rol como mediadores entre el público y la obra, ejerciendo un juicio estético imparcial, objetivo y exento de toda consideración extraartística. Fue el caso de Marta Traba –una de las principales introductoras del criterio modernista en la región durante la década del '50-, que ya a mediados de los sesenta propuso un análisis estético desde el compromiso político. También lo fue el de Frederico Morais, que atento a las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo, asumió la tarea crítica como un género ensayístico y un trabajo fundamentalmente creador.

Otros críticos intentaron reformular su metodología de análisis y avanzar nuevas formas de abordaje del fenómeno artístico. Juan Acha, por ejemplo, instrumentó una aproximación sociológica proponiendo un método que tomó en consideración la producción, la distribución y el consumo del arte en Latinoamérica. Oscar Masotta introdujo la semiótica y el psicoanálisis laciano como nuevas herramientas para el estudio del fenómeno estético.

No faltaron las posiciones en extremo escépticas entre los críticos más experimentados como Jorge Romero Brest y Mario Pedrosa: el descreimiento en un futuro prometedor para el arte los aunó a fines de los setenta.<sup>13</sup>

En algunos casos –así sucedió con Traba, Acha y Romero Brest-, el ejercicio de la crítica se transformó paulatinamente en vehículo de nuevas teorías. Llegó, a la larga, a transformarse en ocasión para poner a prueba ciertas hipótesis sobre el arte lati-

noamericano y su nueva coyuntura. En el caso de Romero Brest, los setenta señalaron el abandono consciente del ejercicio crítico y su sustitución por la práctica de la teoría.

El campo discursivo mutó paulatinamente; con distintos matices, un nuevo discurso latinoamericanista – modelo utópico de juicio crítico - se extendió en la región, y se constituyó en una alternativa teórica de fuerte competencia con el paradigma modernista. La utopía de la autonomía del arte latinoamericano subyacía a muchas de las posiciones de la crítica de arte de esos años: en este sentido, se trató de un momento de transición, en el que se reformularon algunas respuestas en nuevos términos, y se anticiparon desarrollos teóricos posteriores. Los críticos, transformados en teóricos, ubicaron sus reflexiones dentro de una temporalidad predictiva –la *futurología* de Romero Brest- y prescriptiva –el *pensamiento visual independiente* de Acha, o la *resistencia* de Marta Traba-, buscando figurarse hacia adonde iban las prácticas artísticas de la región.

### **De gurú a artista y sociólogo: la nueva función del crítico de arte.**

Puestos en duda todos los roles en la escena artística, no sorprende que la revista mexicana *Artes Visuales* dedicara dos números a la discusión sobre la función del crítico de arte. Su directora Carla Stellweg decidió abordar esta problemática en el número apertura de la revista, ubicándola en el contexto regional. La edición llevó tres artículos que trataron la cuestión: uno a cargo de Juan Acha, otro del mexicano Carlos Monsiváis y un tercero de su propia autoría. En su ensayo, Acha bregó por formular desde la teoría nuevos problemas que tuvieran directa implicancia con los cambios ecológicos constantes en Latinoamérica, y por impartirle una dirección sociológica a esta nueva problemática artística.<sup>14</sup> Monsiváis presentó un irónico análisis de las características típicas del crítico de arte en América Latina, denunciando los lugares comunes bajo los cuales habitualmente éste se guarnecía.<sup>15</sup> Y Stellweg puntualizó las diferencias entre la crítica de arte norteamericana, plenamente inserta en el juego capitalista de la oferta y la demanda de obras, y los críticos de arte en el medio mexicano, en su mayoría poetas y aficionados dedicados a escribir elegías y orientados solo a satisfacer las expectativas de la clase en el poder. Frente a tal situación, era fundamental,

a juicio de Stellweg, dar cuenta a través de la revista de un panorama completo de las artes en México, que destacara también la importancia de las generaciones intermedias de artistas que hasta ese momento habían sido ignoradas.<sup>16</sup> La difusión de todas las prácticas que se realizaban en Latinoamérica era importante por cuanto ayudaba a dar por tierra con algunas generalizaciones sobre la “esencia” del arte latinoamericano.

El problema de la crítica de arte en el contexto de la crisis de los lenguajes visuales se trató nuevamente en el número 13 de la misma publicación, de 1977. La revista presentó sendos artículos de los críticos de arte más destacados del momento: Néstor García Canclini, Rita (Eder) de Blejer, Saúl Yurkievich y Juan Acha.

Para García Canclini, el cambio debía efectuarse en dos aspectos: en cuanto al objeto artístico, y en cuanto a los criterios de valoración. El objeto de la crítica debía ser ahora un juicio sobre las relaciones y transformaciones entre los artistas, las obras, los intermediarios y el público, y la forma en que se articulaban para configurar el gusto; una propuesta que introducía una perspectiva histórico-cultural. Para deshacerse de la “crítica impresionista”, el especialista debía formarse sobre las condiciones sociales que determinan su producción; debía socializar la crítica para ayudar al público a ser consciente de sus condicionamientos. En cuanto a los criterios de valoración, el crítico debía instar a apreciar no tanto la originalidad sino la capacidad de un artista por generar una corriente popular de creatividad. Una crítica del proceso artístico debía incluir el análisis del tipo de praxis que la obra efectuaba, el modo en que transformaba o convalidaba las relaciones sociales.<sup>17</sup>

Rita Eder, por su parte, analizó críticamente tres casos prototípicos de la nueva crítica de arte en América latina: Marta Traba, Frederico Morais y Ferreira Gullar. Los tres enfoques mostraban la heterogeneidad que había alcanzado su práctica: ésta abarcaba desde un análisis sustentado en un paradigma, hasta la afirmación de su inexistencia.<sup>18</sup>

Marta Traba formuló un método crítico basado en el estructuralismo de Lévi-Strauss mediante el cual contraponía el arte de América latina, expresión compleja de la riqueza cultural de la región, al arte de las vanguardias, evidencia del vaciamiento de sentido y desconexión social del arte en las sociedades más desarrolladas. A su juicio, América latina debía resistir las embestidas de la vanguardia en pos de un arte que fuera capaz de expresarse en un modo propio.<sup>19</sup> Lo más cuestionable de este tipo de metodología de análisis estético era para Rita Eder plantear los términos del problema

en función de lo que era y no era arte, en un momento en el cual el desarrollo artístico mismo había llevado al cuestionamiento generalizado de dicha posibilidad.

Según Morais, la nueva situación del arte -transformado de objeto en experiencia- exigía del crítico la transformación de su rol. Éste debía abandonar su tradicional posición de emisor de juicios de valor. A diferencia de Marta Traba, Morais sentía un gran entusiasmo por las nuevas experiencias de las vanguardias, y comparaba a los artistas contemporáneos con guerrilleros, creadores de un permanente estado de tensión que obligaba al espectador a agudizar los sentidos y entrar en acción. Morais partía del cotejo entre el arte convencional y la guerra. Dentro de una estructura estable, espectador, artista y crítico ocupaban un lugar estratégico determinado: al crítico le tocaba dictar normas. En la nueva situación de "guerrilla artística", artista, público y crítico eran guerrilleros que intercambiaban sus roles. La crisis de la crítica se había desencadenado, de acuerdo a Morais, por la caída de los parámetros convencionales. En ese contexto, proponía una *Nueva Crítica* en la que el intérprete podía transformarse en creador. En ocasión de una exhibición de artistas paulistas en el MAM en la que trabajaban la memoria del paisaje urbano, el crítico Morais -convertido en artista- respondió realizando una serie de fotografías de esculturas industriales, buscando significar que la verdadera sala de exposiciones era la ciudad.<sup>20</sup> A juicio de Morais, el artista no era el único que -como sostenía Marta Traba- podía proponer modelos. Crítico era, a su entender, quien se apropiaba de la obra como materia de reflexión, proponiendo también nuevos valores que retornaban, en juego dialéctico, al quehacer artístico.<sup>21</sup>

Por su parte, Ferreira Gullar consideraba que la crítica concebida en su rol tradicional, como gurú que revelaba los contenidos del arte, estaba sufriendo un proceso de franca anulación. Su desaparición se debía a la preeminencia absoluta de la cultura de masas, que formaba parte de la vida cotidiana y no necesitaba ningún tipo de mediación. Aquí se centraba la nueva experiencia estética del hombre contemporáneo, que albergaba la esperanza real de integración del arte a la sociedad.<sup>22</sup> Gullar observaba que las más diversas formas del arte sufrían mutuas influencias en diferentes intensidades. Esa interdependencia global de las artes y formas de comunicación abría el camino para el posible surgimiento de un arte de masas de alto tenor expresivo en el futuro. Este hecho ya se preanunciaba en el cine, cuyo carácter sintético permitía la absorción de los más variados recursos creados por otras formas de manifestación estética. El fenómeno de creciente anulación de la crítica derivaba de la propia naturaleza de la sociedad de masas, de sus necesidades de consumo y de sus posibilidades de comunicación. La cultura de masas no se dispensaba totalmente de la opinión y juicio del crítico, pero éste adquiriría una función concreta, cuando era contratado para ampliar el mercado de consumo a través del juicio que garantizaba la calidad estética del producto. Lejos de aceptar las posiciones que rechazaban en bloque el lenguaje de los medios masivos, Gullar proponía una aceptación crítica del lenguaje del arte de masas como visión cultural partícipe de la actualidad.<sup>23</sup>

En suplemento especial, *Artes Visuales* presentó en sociedad las hipótesis del crítico peruano Juan Acha. En ese momento, Acha avanzaba en la región latinoamericana las ideas más novedosas, que años más tarde se convertirían en uno de los principales "tratados" sobre teoría del arte

latinoamericano: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. De acuerdo a Acha, la crítica –si quería superar la situación de crisis en la que se encontraba- debía volver a sus inicios: debía transformarse en teoría del arte. El problema consistía en que la crítica de arte había nacido como género derivado de la literatura, y todavía se ejercía como un género literario más. Fundamentalmente, la crítica debía alejarse del artista y de todo psicologismo del productor. El arte debía tomarse como un fenómeno estético, cuyo objetivo consistía en mejorar las relaciones estéticas del hombre con la realidad, por intermedio de las obras. El sujeto del arte debía estar constituido por las necesidades sensitivo-visuales de la colectividad. El sentido del arte latinoamericano debía ser este: responder a las necesidades sensitivas de la región. La crítica debía entonces comentar los acontecimientos públicos que incidían en la sensibilidad colectiva.<sup>24</sup>

Acha coincidía con el historiador argentino Jorge Romero Brest en señalar la necesidad de reflexionar sobre la totalidad de la cultura estética de la región, y no sobre el arte en forma aislada. Para ambos el problema de fondo era la pobre realidad estética de Latinoamérica: en función de su desarrollo y mejoría era que debía plantearse la práctica artística. El arte formaba parte de la cultura estética general y, como tal, debía funcionar en sintonía con sus necesidades.<sup>25</sup>

Pero en tanto Acha apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética de los multimedios, Romero Brest proponía otro tipo de salida. A juicio del crítico argentino, debía ser una política de estado fomentar la creatividad en cualquier campo y en cualquier circunstancia, para ampliar la capacidad de imaginar. El juego

entre la “conciencia artística” y la “conciencia estética” era esencial para producir el cambio de las estructuras.<sup>26</sup>

Si comparamos la posición de Acha con las de Traba o Morais, su apuesta a favor de una “crítica descriptiva” resulta en principio tibia y muy conservadora, pero debe comprenderse en relación con su diagnóstico de los cambios registrados en la cultura visual latinoamericana. Para Acha, era fundamental una descripción clara de los múltiples fenómenos artísticos que ayudara y orientara al público en esa selva de signos nuevos. A éste debían brindársele los instrumentos teóricos que le permitieran juzgar por sí mismo las obras. Una crítica comprometida a favor de determinados estilos, como la ejercida por Traba, o excesivamente creativa y desprendida de los fenómenos analizados en sí –como la que proponía Morais-, sólo favorecería mayor confusión en los destinatarios.<sup>27</sup>

Desde otra perspectiva, sin embargo, la postura de Marta Traba no estaba muy lejos de la opinión de Acha. También para ella la crítica en Latinoamérica debía prestar servicios de información y aclaración de conceptos, corregir “las confusiones ideológicas y la pobreza cultural en que nos debatimos”.<sup>28</sup> Pero pensaba la función del crítico como creador, ensayista que recomponía los materiales según una teoría original.<sup>29</sup> en verdad, estaba definiendo ese proceso de deslizamiento de la crítica a la teoría que ella misma experimentaba desde la década del sesenta.

Tanto Marta Traba como Ferreira Gullar dieron cuenta de la necesidad de numerosos intelectuales latinoamericanos por volcarse al ejercicio de una crítica comprometida que pusiera en evidencia los estrechos lazos entre el arte y el poder.

Respondió a esta urgencia la elaboración de Traba del concepto de *artista juglar* que, a su juicio, encarnaban los principales vanguardistas venezolanos: ellos seguían las demandas y necesidades de las ascendentes oligarquías en un país enriquecido por el petróleo.<sup>30</sup>

El ataque a una postura exclusivamente formalista de la crítica de arte conservadora formó parte también de un cambio de clima político en el orden internacional. En los EE.UU. dicho cambio estuvo particularmente atizado por la escalada de las reivindicaciones sociales, raciales y de género desde la década anterior, y por el fracaso de la guerra de Vietnam y el escándalo Nixon, que precipitaban una dura oposición a las políticas del gobierno conservador. En el campo artístico, la crisis del canon formalista como criterio exclusivo de evaluación de la artísticidad del arte era paralela al estallido de las vanguardias convencionales, cristalizando a mediados de los setenta con la polémica desatada en torno a la revista *Artforum*. Bajo la dirección de John Coplans y Max Kozloff, *Artforum* dio un vuelco en su línea metodológica de la crítica de arte: abandonaba el análisis exclusivamente formal y se ocupaba de las relaciones entre arte y política. Con críticas como la de Carol Duncan sobre la pintura napoleónica y su forma de neutralizar la época de la revolución, o la de Manuela Hoelterhoff que establecía paralelismos entre el arte oficial del nazismo y el realismo socialista, el más influyente periódico de la nación norteamericana sobre arte contemporáneo se lanzaba al estudio comprometido de los efectos del poder en el arte. Este vuelco trajo aparejado el rechazo violento de lo más conservador de la crítica norteamericana: David Bourdon desde el *Village Voice* y Hilton Kramer desde *The New York Times*. Bourdon escribía “La crítica formal está *out* y la ideología sociopolítica está *in*”, insinuando la sospecha de una sustitución de métodos en el interior de un ritual esnobista constante, y acusando a la publicación de proyectar la desilusión por todo tipo de pintura. La contestación de Kozloff a dichas críticas publicada en el *Village Voice* ponía en escena al crítico como responsable de desenmascarar el costado ideológico de la práctica artística y corregir las distorsiones derivadas de pensar el arte como socialmente neutral. La dependencia del arte con relación a las fuerzas gubernamentales, corporativas o museísticas, debía ser afrontada como objeto de estudio con una actitud científica y responsabilidad periodística hacia los lectores, en pos de la credibilidad del trabajo crítico.<sup>31</sup> El tópico del desenmascaramiento de las relaciones subyacentes entre arte y poder también estuvo dentro de las preocupaciones de la crítica de arte latinoamericano: en verdad, se trató de una perspectiva generalizada en la época, no exclusiva de la izquierda.

## **De la estética del deterioro a la resistencia. Marta Traba.**

Hasta la década del '80, los críticos de arte latinoamericano creyeron en el arte como una dimensión directamente representativa de la cultura; confiaron en que podía y debía *traducir plásticamente* la realidad social y política de su creador; pensaron que era valioso en tanto *hablaba la historia*. De esta forma reaccionaron muchos protagonistas de la escena artística regional frente a la sensación de vivir en una América latina cada vez más implicada en los acontecimientos globales.

Los cambios en la arena política, económica y cultural que se produjeron entre los años sesenta y setenta, hicieron de la presencia de los Estados Unidos en la región una realidad claramente palpable, y reinstalaron los debates sobre la autenticidad del arte latinoamericano. Por ello, la relación entre el artista y el medio fue una cuestión muy debatida en la época. La crítica argentina emigrada a Colombia Marta Traba fue la precursora de este debate en los sesenta: a su juicio, se estaba frente a un nuevo proceso de colonización cultural de los Estados Unidos en América latina. Su preocupación era la homogeneización absoluta de las propuestas plásticas, y la pérdida de independencia creativa en los artistas latinoamericanos, síntoma de lo que sucedía en el ámbito más general de la cultura. A partir de allí, su compromiso con la tarea intelectual no se mantuvo dentro de los límites del campo artístico; se convirtió en compromiso político y ético.

Fue político en cuanto su reflexión sobre la práctica artística y crítica tuvo siempre, como gran marco general, las opciones entre socialismo y capitalismo que se le presentaban a los países latinoamericanos, y, como objetivo, la función que asumiría el arte en estos contextos. Fue ético al considerar que, dada la coyuntura crítica de América Latina, los artistas no podían dar la espalda a sus países de origen. Tenían el deber de crear para estimular la capacidad crítica de su público. *Ir contracorriente* de lo que el sistema proponía debía ser la función negativa básica del arte en Latinoamérica. De aquí su sistemático rechazo a la concepción del arte como juego. Traba se atuvo siempre a una oposición diametral entre ambos: el arte debía estimular el conocimiento y la crítica, no transformarse en entretenimiento.

Para ello, intentó, recurriendo a estereotipos y esquematismos vigentes en el imaginario de la época, configurar un discurso latinoamericanista unificado, una tesis esencialista en base a una idea de identidad cultural

que anhelaba en el fondo mantener la unidad de ese ser resquebrajado. Propuso pensar las diferencias culturales entre EE.UU. y América latina en base a algunas cuestiones claves: la importancia concedida por los artistas a técnicas tradicionales o a las nuevas tecnologías; la función del arte dentro de la cultura; y la relación entre arte y comunidad.

El triunfo de la Revolución Cubana (1959), la rápida y desordenada modernización de las urbes latinoamericanas y la emergencia de una vigorosa narrativa en Latinoamérica fueron fenómenos que, a inicios de los sesenta, contribuyeron en forma decisiva a delinear una visión utópica del destino común del continente y de la existencia de una identidad regional en el imaginario de muchos intelectuales latinoamericanos. El segundo fenómeno fue tan importante como los otros, pues es fundamental para comprender los mecanismos psicológicos de defensa de un grupo cuya identidad cultural sintió *atacada* y tuvo la necesidad de autodefinirse por oposición a un *Otro* cultural que apareció, por ende, como diametralmente distinto.

Luego de una serie de visitas a exposiciones grupales de artistas latinoamericanos durante 1964, Marta Traba quedó convencida de que se estaba frente a un verdadero conflicto entre culturas. ¿Qué se podía deducir del desarrollo cultural de la región al estudiar su arte? ¿Demostraban las artes plásticas la independencia y vitalidad de la literatura? Algunos artistas parecían más preocupados, de acuerdo a la crítica, por estar al día con los estilos vigentes en los Estados Unidos que por realizar un trabajo que representara auténticamente la propia realidad. Las capacidades demostradas por el continente a través de la nueva literatura no encontraban su contraparte en las artes plásticas, cuyas manifestaciones más visibles no lograban distinguirse de las corrientes internacionales. En una sucesión de artículos y conferencias, Traba propuso sus nuevas ideas respecto de lo que llamó la “estética del deterioro”: la nueva estética que se expandía en el continente americano basada en el veloz recambio de la moda, y que ya no reflejaba los valores permanentes del arte.<sup>32</sup> El viaje de Traba a los Estados Unidos en 1961 le permitió familiarizarse con las ideas del crítico de arte Clement Greenberg y el periodista y editor Dwight MacDonald. Ambos –Greenberg desde la teoría y crítica del arte, MacDonald desde la teoría de la comunicación– analizaron los procesos de modificación perceptual causados por la industria cultural y los cambios que ellos produjeron en el consumo cultural en general y la apreciación visual en particular. Sus conclusiones sirvieron a Traba para analizar el nuevo proceso latinoamericano.

Desde su concepción inicial, la *estética del deterioro* estuvo asociada a la consideración de la tradición precolombina como decidido condicionante de la identidad cultural. En la solidez de esta tradición se afianzaba la resistencia frente al colonialismo cultural. En ciertas áreas –México, Perú, Ecuador, Bolivia, Centroamérica- *lo precolombino* podía reconstruirse a través del testimonio de textos, edificios y objetos y constituía una vivencia que servía de marco a la vida contemporánea. La aparente carencia de culturas precolombinas en otras áreas americanas –Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela- dejaba a éstas desguarnecidas frente a las sucesivas invasiones estéticas. La continuidad de lo precolombino condicionaba a las obras contemporáneas dentro de un ambiente particular: los antecedentes culturales de la región las protegían del mimetismo con el arte norteamericano.<sup>33</sup>

A partir de esta instancia, la cultura se volvió para Traba una manera directa de hacer una radiografía del estado de un país. En "Proposición crítica sobre el arte colombiano",<sup>34</sup> cuestionó la continuidad de la historia del arte de Colombia y, a través de una revisión del período precolombino, colonial y moderno, desnudó la disociación entre el arte y la vida nacional en el país. Al reevaluar esa historia, propuso una nueva forma de historiar el arte que no buscara ser un artículo de fe, sino un cuestionamiento realmente crítico de lo sucedido hasta entonces; caracterizó las formas de la cultura como una manera directa de acceder a la comprensión del ser nacional. En el caso colombiano, ese ser era impersonal y estaba gravemente fragmentado por los sucesos políticos.

Los argumentos de valor se hicieron cada vez más importantes para teorizar el arte latinoamericano y evaluar hasta qué punto éste era valioso para su propio medio. Traba tomó de Lefèvre las clasificaciones del objeto como obra, producto y cosa,<sup>35</sup> y los motivos principales por los que se otorgaba usualmente valor a las obras de arte (en relación con el medio al que ésta pertenecía, y en relación con la situación actual del arte).<sup>36</sup>

El arte del colombiano Eduardo Ramírez Villamizar ilustraba elocuentemente sus observaciones. Para Traba, la obra de este artista era valiosa porque lograba establecer un vínculo –por "contradicción dialéctica"- con el medio colombiano, así como también con el estado de cosas en la escena artística internacional. Dentro de la lingüística estructural, el problema del valor remitía al contexto: el valor provenía de la relación recíproca de las piezas de la lengua.<sup>37</sup> Este fue otro esquema de análisis que Marta Traba también tuvo en cuenta al justificar el valor de las obras.

Su concepción de un *arte de la resistencia* en América latina –que la historiografía ha situado aproximadamente en 1970- se desarrolló a partir de la tesis de un proceso de difusión de una estética del deterioro entre los artistas de la región. El *arte de la resistencia* –simbolizado en la pintura de artistas como Alejandro Obregón o José Luis Cuevas- se oponía a una actitud de entrega y capitulación ante la avasalladora invasión y las tentaciones por amalgamarse a las últimas corrientes del arte internacional que llegaban a Latinoamérica disfrazadas en forma de premios, becas, viajes y reconocimientos de diverso tipo.

La construcción del concepto de resistencia tuvo una vertiente claramente filosófica. Ya se ha señalado justamente la impronta de la estética de Adorno en dicha noción.<sup>38</sup> Uno de los textos clave que ayudó a Marta Traba a definir la noción de resistencia fue un ensayo de Adorno en el que el filósofo pensaba de qué manera el artista podía cumplir una función verdaderamente social en la realidad contemporánea. Se trataba del “Ensayo sobre Valéry” –conocido también como “El artista como lugarteniente”-. La editorial Ariel lo publicó en 1970 en Buenos Aires bajo el título *Crítica cultural y sociedad*.<sup>39</sup>

Marta Traba habló por primera vez de resistencia en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, ensayo de historia y teoría del arte<sup>40</sup> que abarcó las décadas de 1950 y 1960 en América latina. El manuscrito preparatorio se realizó en base a textos anteriores (entre ellos, *La pintura nueva en Latinoamérica*, de 1961), que Traba debió revisar para la última versión de *DDV* entre 1970 y 1971.<sup>41</sup> En la introducción, de neto corte teórico, Traba dividió el territorio latinoamericano en áreas abiertas y áreas cerradas, siguiendo las pautas planteadas a mediados de los sesenta en los artículos que mencionamos previamente (“La lucha contra el mimetismo en el arte” y “Proposición crítica sobre el arte colombiano”). Así, las áreas cerradas estaban conformadas por los países con una fuerte tradición precolombina, que las protegía del ingreso irrestricto de influencias extranjeras. Las áreas abiertas en cambio, al no contar con esta tradición, se mostraban como los territorios de máxima penetración. El esquema se presentaba dentro de un marco con una fuerte connotación de valor positiva (en el caso de las áreas cerradas) y negativa (en el caso de las áreas abiertas). Es probable que un uso laxo y asistemático del término resistencia a mediados de los sesenta –en conexión con su idea sobre la estética del deterioro-, se fortaleciera y cobrara verdadera entidad luego de la lectura de “El artista como lugarteniente”. Fue un momento en el que, como veremos más adelante, Traba concibió un replanteo de la función social del artista en vista de los cambios

y sucesos artísticos y políticos que se precipitaron en Latinoamérica a inicios de los setenta (fundamentalmente, la fuerte polarización política que llevó a algunos países a transformarse en estados socialistas, y a otros en regímenes dictatoriales de derecha).

Creemos interesante citar algunos pasajes extensos de dicho ensayo, para palpar en el texto adorniano el espíritu combativo que recuperará la noción trabista de resistencia. Adorno observaba:

*Aquí se descubre por fin completamente el contenido en verdad social de Valéry. Valéry pone a la antípoda las modificaciones antropológicas ocurridas bajo la cultura de masas de la era industrial tardía, dominada por regímenes totalitarios o trust gigantescos, y que reduce a los hombres a mero aparatos de recepción, a puntos referenciales de reflejos condicionados, y prepara así la situación de ciego dominio y nueva barbarie. El arte que él muestra a los hombres, tal como éstos son, significa fidelidad a la imagen posible del hombre. La obra de arte que exige lo sumo, tanto de la propia lógica y de la propia concordancia cuanto de la concentración del que la recibe, es para Valéry símbolo del sujeto dueño y consciente de sí mismo, de aquel que **no capitula**. No casualmente cita con entusiasmo una declaración de Degas **contra la resignación**. Su obra entera es toda ella una protesta contra la mortal tentación de hacerse **las cosas fáciles** renunciando a la felicidad total y a la verdad entera. Mejor perecer en lo imposible. El arte densamente organizado, articulado sin lagunas y sensualizado precisamente por su fuerza de conciencia, ese arte que busca Valéry, es apenas realizable. Pero ese arte encarna la **resistencia** contra la presión indecible que el mero ente ejerce sobre lo humano. Ese arte está en representación de aquello que podríamos ser. **No atontarse, no dejarse engañar, no colaborar**: tales son los modos de comportamiento social que se decantan en la obra de Valéry, **la obra que se niega a jugar el juego del falso humanismo, del acuerdo social con la degradación del hombre**. Construir obras de arte significa para él negarse al opio en el que se ha convertido el gran **arte de los sentidos** desde Wagner, Baudelaire y Manet; defenderse de la humillación que hace de las obras, medios y de los consumidores víctimas del tratamiento psicotécnico.*

*[...] El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasividad / actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total.*

*[...] Su subrayar técnica y racionalidad frente a la mera intuición que se trata de integrar; su destacar el proceso diferente a la obra ya lista para siempre: todo eso no puede entenderse del todo sino sobre la base del trasfondo del juicio de Valéry acerca de las amplias tendencias de desarrollo del arte más reciente. En este arte percibe Valéry una retirada de las fuerzas constructivas, una **entrega a la receptividad sensible** -en una palabra y en verdad, la debilitación de las fuerzas humanas, del objeto total al que Valéry refiere todo arte.<sup>42</sup>*

En esta extensa cita se pone en evidencia la complementariedad entre las ideas de entrega y resistencia, así como el compromiso ético y político que está en la base de esta última.

Por otra parte, el concepto de resistencia aparecía asociado en los apuntes de Traba a las nociones de entropía y orden, por lo que puede pensarse que su acepción original fue también antropológica.<sup>43</sup> Claude Lévi-Strauss incorporó a sus teorizaciones sobre las sociedades y sus movimientos históricos las ideas de entropía y simetría provenientes de la termodinámica y la teoría de la comunicación, buscando generar modelos de análisis social que permitieran combinar categorías sincrónicas (irreversibles), como la de estructura, y diacrónicas (reversibles) como la de medida.<sup>44</sup> La entropía era la medida de desorden en un sistema -de acuerdo a la teoría de la termodinámica-, o el grado de incertidumbre que existe en una señal -según la teoría de la información-: la poca entropía a nivel de las relaciones sociales y la poca presencia de orden a nivel de la cultura producían el estado de subdesarrollo en las sociedades latinoamericanas, estado que creaba una precondition favorable a la resistencia.<sup>45</sup> La resistencia era también esa impermeabilidad, esa baja reversibilidad de los procesos sociales en las áreas con fuerte raigambre precolombi-

na. Recientemente la historiografía del arte moderno ha señalado las alternantes oscilaciones de las teorías críticas modernistas hacia el eje temporal y espacial.<sup>46</sup> En el contexto de la teoría del arte latinoamericano, Marta Traba se destacó por buscar establecer relaciones claras de sentido entre el arte y su contexto cultural de producción. Su pensamiento modernista privilegió un modelo teórico apoyado en el eje espacial, si bien readaptando muchas de las ideas del modelo teórico evolutivo.

En resumen, Traba elaboró el concepto de resistencia a partir de un conglomerado de ideas que combinaba la perspectiva sociológica, filosófica, antropológica en función de un enfoque cultural. Fue una elaboración compleja de carácter estético, político, antropológico y ético mediante la cual buscó, antes que nada, definir cuáles eran las distintas funciones que el artista estaba llamado a cumplir en la sociedad latinoamericana, que a principios de 1970 se debatía entre el modelo capitalista y el socialista.

Aquí es pertinente referirnos nuevamente a la ejemplaridad que representaba para Traba el artista colombiano Eduardo Ramírez Villamizar. “Resistir el juego del desprestigio, el descrédito del artista, es no hacerle el juego [al sistema]”<sup>47</sup> apuntaba la crítica en sus notas sobre Adorno. Villamizar –junto a Fernando Botero, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Edgar Negret y Alejandro Obregón– era para Traba un ejemplo de prudencia y resistencia frente al vanguardismo, dado que adoptaba una solución plástica geométrica –es decir, una solución actual–, pero sin plegarse a los últimos hallazgos de los cultores del minimal y el op art. La pintura abstracta de Ramírez Villamizar desoía las audacias del *hard edge* al estilo Noland o Kelly –que empujaban la pintura al desborde del marco y fuera del cuadro– y mantenía, dentro de la estricta geometría, la cautela compositiva.

Otro elemento importante para valorar la obra de un artista era, a juicio de Marta Traba, el grado de participación del espectador en el trabajo. La relación creador –espectador debía mantener un equilibrio que aceptara una participación moderada. Si ese equilibrio se rompía, se corría el riesgo de que el creador perdiera en absoluto su función, el espectador terminara haciendo todo y el arte, en consecuencia, se empobreciera. De aquí su rechazo hacia las manifestaciones más extremas de las últimas vanguardias como el *happening* y el *body art*: en ellas el espectador se convertía en protagonista. Cuando Ramírez Villamizar había pasado de la bi a la tridimensión, lo había hecho sin comprometer físicamente al espectador: el suyo era una arte obstinado en transmitir un orden racional por las vías tradicionales.<sup>48</sup> Se trataba de un artista que no generaba ambigüedades visuales, que no buscaba provocar al espectador con juegos de astucia.

También era fundamental que el hacer artístico fuera el resultado de un proyecto, no simplemente un hacer improvisado: para Traba, eso era lo que había llevado a los tan frecuentes *excesos*. Todas estas características, que englobaban un proceso de “pensar y hacer”, convertían a la obra de arte en un objeto cultural de acuerdo a las definiciones de Lefèvre.

Con esta sobreabundancia de definiciones y delimitaciones, Traba buscó recortar el campo de lo artístico sobre el trasfondo de dos fenómenos: la explosión de propuestas de vanguardia en las que los efectos sensoriales y la espectacularización estaban a la orden del día –como en el caso del cinetismo venezolano y los *happenings* argentinos–, y la masificación de productos *kitsch* y *camp*. Ambos fenómenos desdibujaban peligrosamente las fronteras del arte.<sup>49</sup>

Sin embargo, el fracaso de las utopías políticas, económicas y culturales que quedó en evidencia a inicios de los setenta, la obligaron a replantear sus tesis a mediados

de la década y a adaptarlas a las nuevas situaciones: de lo contrario, ya no quedaría más arte latinoamericano por defender. El planteo polarizado fue matizado y modernizado a lo largo de la década del setenta, a través de un nuevo uso de la idea de bloques regionales, la consideración de comportamientos estéticos en vez de sus antiguas predilecciones por estilos, una nueva forma de pensar la resistencia, y el rescate de cierta vanguardia en América latina.<sup>50</sup>

En este proceso, su trabajo buscó desestimar los juicios de proyección universalista y construir una metodología crítica que ponderara la diversidad cultural de la región latinoamericana –punto en común con Juan Acha–; anticipó así perspectivas que fructificarán en la década venidera en la interpretación del arte latinoamericano.

•

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artículo es un breve extracto de mi tesis doctoral “Entre EE.UU. y América latina: arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta”, defendida en diciembre de 2007 en la Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Entre la amplísima bibliografía existente a la fecha hago una breve selección, criterio que repito en las sucesivas notas. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, London, Verso, 1982; Jean Baudrillard, *Simulations*, New York, Semiotext(e), 1984; Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC, Duke University Press, 1991; y Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad pos-modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996; Hal Foster, *The Anti-Aesthetic*, USA, Bay Press, 1983; Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2003.

<sup>4</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Transiciones, Buenos Aires, 2003; Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press, 1986.

<sup>5</sup> Miyó Vestrini, “El crítico Romero Brest: Asistimos a la Muerte del Arte y al Triunfo de la Estética”, Caracas. Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 27- Sobre 6- documento 39.

<sup>6</sup> “Muerte y transfiguración de la pintura”, *Primera Plana*, Año VII, No. 333, Buenos Aires, 13 al 19 de mayo de 1969, pp. 70-75. Fue nota de tapa de este número.

<sup>7</sup> Para una breve reseña histórica de los Salones Independientes en México, véase Pilar García de Germeño, “Salón Independiente: una relectura”, en Olivier Debrosé (Ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Cat. Exp., Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2006, pp. 40-48.

<sup>8</sup> Lucy R. Lippard, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praegen. Publishers, New York, 1973.

<sup>9</sup> Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and its Audience*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1964.

<sup>10</sup> Hal Foster, “Críticos de arte in extremis”, *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004, pp. 104-122.

<sup>11</sup> Art. Cit., p. 113.

<sup>12</sup> Así el crítico Jorge Romero Brest ponía sobre la mesa de discusión el problema de la imposibilidad de ejercer un juicio crítico frente a la diversidad de manifestaciones plásticas. “... veo obras tan disímiles como para tornar imposible el juicio, menos el otorgamiento de premios...”. Jorge Romero Brest, “Los motivos de la oferta y la demanda. Efectos del cambio estructural”, *Visión*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1979, p. 60. Archivo JRB, FFyL (UBA), C11 - S1 - d.

<sup>13</sup> Otilia Arantes observó de qué manera paulatinamente hacia fines de la década de 1970 Mario Pedrosa pareció no ver ninguna alternativa para el arte. Similar fue el descreimiento por el futuro del arte de Romero Brest. Véase Mario Pedrosa, “Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda”, en Otilia Arantes (org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, EDUSP, 1995, pp. 341-348; y Jorge Romero Brest, *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1981.

- <sup>14</sup> Juan Acha, "Por una nueva problemática artística en Latinoamérica", *Artes Visuales*, No. 1, México DF, invierno de 1973, pp. 4-6.
- <sup>15</sup> Carlos Monsiviás, "Breve y servicial instructivo para convertirse (en México) en un admirable crítico de arte", *Artes Visuales*, No. 1, México DF, invierno de 1973, pp. 7-9.
- <sup>16</sup> Carla Stellweg, "Razones y sinrazones de la crítica de arte en México", *Artes Visuales*, No. 1, México DF, invierno de 1973, pp. 13-21.
- <sup>17</sup> Néstor García Canclini, "¿Qué significa socializar la crítica de arte?", *Artes Visuales*, No. 13, México DF, primavera de 1977, pp. 3-6.
- <sup>18</sup> Rita Eder de Bléjer, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América latina", *Artes Visuales*, No. 13, México DF, primavera de 1977, pp. 9-12.
- <sup>19</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.
- <sup>20</sup> Art. Cit., pp. 11-12.
- <sup>21</sup> Primera Sesión del Simposio Arte y Literatura en América latina, Universidad de Texas, Austin, 27/10/1975, en Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 84.
- <sup>22</sup> Rita Eder de Bléjer, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América latina"..., Art. Cit., p. 12.
- <sup>23</sup> Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesarrollo. Ensayos sobre arte*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2002.
- <sup>24</sup> Juan Acha, "Hacia una crítica del arte como productora de teorías", Suplemento Especial, *Artes Visuales*, No. 13, México DF, primavera de 1977, pp. I-X.
- <sup>25</sup> Tanto Acha como Romero Brest tomaban la distinción entre artisticidad y esteticidad del italiano Antonio Banfi y el ruso G. A. Nedoshivin. Antonio Banfi, *Filosofía del arte*, La Habana, 1967; G. A. Nedoshivin, "La estética marxista leninista como ciencia", en Adolfo Sánchez Vásquez, *Estética y marxismo*, Era, México, 1970, p. 97; Berestnew, Nedoshivin y otros, *Grundlagen der Marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Dietz, Berlin, 1962. Citados en Juan Acha, "Hacia una crítica del arte como productora de teorías"..., Art. Cit.; y Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979, p. 19 y 142.
- <sup>26</sup> Jorge Romero Brest, *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Crisis, Colección Arte, Comunicación y Cultura, Buenos Aires, 1974, p. 57.
- <sup>27</sup> Juan Acha, "La crítica de arte como descripción", *La vida literaria*, No. 11, México DF, 1/12/1974, pp. 23-24.
- <sup>28</sup> S/f, "¿Para qué sirve la crítica de arte? Entrevista a Marta Traba", *El Universal*, Caracas, 16 de mayo de 1976. Archivo Marta Traba, Bogotá (de aquí en adelante Archivo MT). Lamentablemente el archivo Marta Traba no ha sido aún sistematizado; por lo tanto los apuntes y cursos que se citarán no llevan fecha ni codificación. Fueron ubicados cronológicamente a través de referencias cruzadas con su biografía personal.
- <sup>29</sup> *Ibidem*.
- <sup>30</sup> Marta Traba, *Mirar en Caracas*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1974.
- <sup>31</sup> Lucio Cabutti, "Scandalo a New York: una rivista d'arte è diventata comunista. L'Arte deve essere politica?", *Bolaffiarte*, No. 59, Año VII, Milán, Abril-Mayo 1976, pp. 60-61 y 103; Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Nueva York, Soho Press, 2000; Hal Foster, "Críticos de arte in extremis", *Diseño y Delito*, Akal, Madrid, 2004, pp. 104-122.

<sup>32</sup> Para un seguimiento detallado véase Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, prólogo a Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (reedición del original de 1973), pp. 18-20. La investigadora Florencia Bazzano-Nelson ha analizado exhaustivamente la primera época de labor profesional de Marta Traba en su tesis doctoral *Theory in Context: Marta Traba's Art Critical Writings and Colombia, 1945-1959*, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 2000.

<sup>33</sup> Marta Traba, “La lucha contra el mimetismo en el arte”, *La Nueva Prensa*, Bogotá, 1965. Tomado de Emma Araújo de Vallejo (Dir.), *Marta Traba*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, pp. 213-215.

<sup>34</sup> Marta Traba, “Proposición crítica sobre el arte colombiano”, *Eco*, Bogotá, Vol. 10, No. 6, abril de 1965, pp. 682-697.

<sup>35</sup> Traba consultó de Henri Lefebvre su *Contribución a la estética*, Buenos Aires, Procyon, 1956; y *Lenguaje y sociedad*, Proteo, Buenos Aires, 1967.

<sup>36</sup> Véanse los apuntes personales para dictado de clases sobre Ramírez Villamizar, Archivo MT.

<sup>37</sup> Traba se sirvió de Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

<sup>38</sup> Héctor Olea sugiere la conexión con ciertos conceptos presentes en *Teoría Estética*. Nota editorial a Marta Traba, “Furniture as frame” (traducción al inglés del capítulo 5 “Los muebles”, del libro de Marta Traba *Los muebles de Beatriz González*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1977) en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America*, Yale University Press y The Museum of Fine Arts, Houston, New Haven y Londres, 2004, p. 153.

<sup>39</sup> Véanse sus notas al “Ensayo sobre Valéry” de Adorno, Archivo MT.

<sup>40</sup> Aunque habitualmente se hace referencia a este libro como un trabajo de historia del arte, preferimos esta doble inscripción de género.

<sup>41</sup> Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen...”, *Art. Cit.*, p. 26. Remitimos al lector a este artículo para un análisis exhaustivo de *DDV*, en donde se observan los cambios entre la primera y la segunda versión, en la que se incorpora el término *resistencia*.

<sup>42</sup> Theodor Adorno, “El artista como lugarteniente”, *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Buenos Aires, 1970, pp. 187-201. Los destacados son nuestros y apuntan a remarcar algunas expresiones que fueron frecuentemente utilizadas por Marta Traba en los setenta.

<sup>43</sup> Véanse los apuntes de trabajo sobre las nociones de entropía y orden. Archivo MT.

<sup>44</sup> Lévi-Strauss reconocía como antecedentes fundamentales a *Cybernetics*, de N. Wiener (1948), *The Mathematical Theory of Communication*, de C. Shannon y W. Weaver (1950), y *Theory of Games and Economic Behaviour*, de J. von Neumann y O. Morgenstern (1940). Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pp. 255-258. Véase sobre este punto Mauro W. B. de Almeida, “Simetría e entropía: sobre a noção de estrutura de Lévi-Strauss”, *Revista de Antropologia*, UNICAMP, vol. 42, n.1-2, São Paulo, 1999.

<sup>45</sup> Marta Traba, “Modos de funcionamiento de la colonización”, apuntes para curso. Archivo MT.

<sup>46</sup> Véase por ejemplo Hal Foster, *The return of the real. Art and theory at the end of the Century*, October Books, Nueva York, 1996; y Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, Oxford History of Art, Oxford, 1998.

<sup>47</sup> Véase cuaderno de notas, Archivo MT. Destacado en el original.

<sup>48</sup> Marta Traba, “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar”, *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, No. 112, Tomo XIX, agosto de 1969, pp. 379-381.

<sup>49</sup> El análisis del contexto en el que se produjo el fenómeno de expansión del cinetismo venezolano no le permitió en un primer momento reconocer las posibilidades cognitivas concretas a las que otras prácticas cinéticas habían apuntado conscientemente. Para los grupos cinéticos italianos, por ejemplo, no se trataba solamente de producir estímulos sensoriales, sino de provocar al espectador para que éste reflexionara críticamente sobre los efectos perceptuales, y comprendiera el origen de éstos. Se esperaba que los espectadores dejaran liberar más fácilmente su imaginación y establecer todas las asociaciones que esas imágenes trajeran a la mente. Bruno Munari, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1980 (1ª Edición 1968).

<sup>50</sup> Analizo estas cuestiones en el quinto capítulo de mi tesis doctoral.